

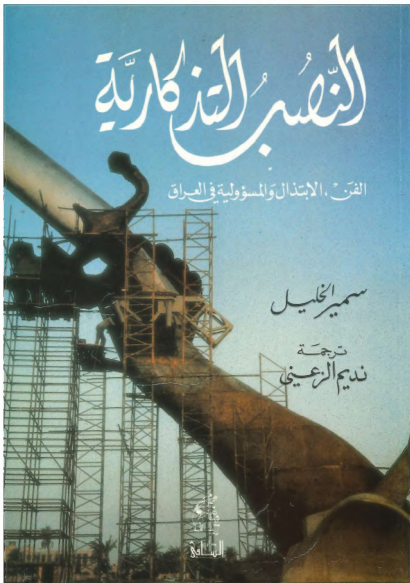
النفسُ التذكارية

الفن، الابتذال والمسؤولية في العراق

سمير الخليل

ترجمة
نديم الزعيني

الطبعة الأولى
٢٠١٤



النَّصَبُ التَّنْكَارِيَّةُ

الفن، الابتدال والمسؤولية في العراق

كتب أخرى للمؤلف:

- جمهورية الخوف
- الحرب التي لم تكتمل

سمير الخليل

النفسُ التذكارية

الفن، الابتذال والمسؤولية في العراق

ترجمة
نديم الزعيني



المطبعة

Samir al - Khalil :
The Momenas :
Art, Vulgarity and Responsibility in Iraq
© André Deutsch Ltd, London

الطبعة العربية
© دار الساقى جميع الحقوق محفوظة
الطبعة الأولى ١٩٩٢

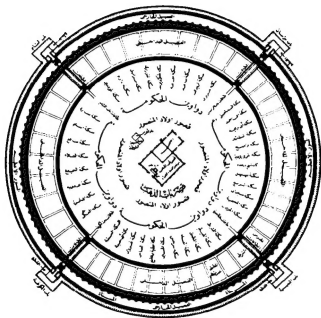
تم نشر هذا الكتاب بالتعاون مع مؤسسة تعزيز الديمقراطية
والثغور السليبي في الشرق الأوسط

ISBN 1 85516 879 0

DAR AL SAQI
United Kingdom 26 Westbourne Grove, London W2 5RH
Lebanon P.O.BOX 113 / 5342, Beirut.

دار الساقى ص.ب. ١١٣/٥٣٤٢ بيروت - لبنان

إلى أمي



نسخة أخيرة عن بغداد

تحدثنا أسفار التاريخ العربية أن بغداد أنشئت في وسط حلقة من نار، وذلك بالمعنى الحرفي تماماً. وتقول الرواية إن مؤسس المدينة، الخليفة العباسي أبا جعفر المنصور كان بحسب نفسه مهندساً مهاريّاً من الطراز الأول. وقد تجرّب أكمة حكمه الجديدة قلعة مسورة بإتقان على شكل دائري كامل. ووضع في مركزها الهندسي بالضبط قصراً رائعاً يليق بالملك الحق به جامع كبير، فيها تشعبت بقية أجزاء المدينة نحو الخارج مثل فصوص برتقالة. ونظراً للهندسة الفريدة التي اتسم بها هذا المنصور، كان القرار الحاسم الوحيد يتعلق بتحديد أبعاد محيط الدائرة. ويبدو أن الخليفة لم يكن يتقن بالرسومات الهندسية. ومع ذلك كان عليه أن يتأكد من صحة قراره قبل الشروع في البناء الفعلي. ولذا كلّف عمّاله بحفر خندق قليل العمق في التراب بقتفي أثر محيط الدائرة المنشودة. وصبّ في هذا الخندق خليطاً من الزيت وبذور القطن ثم أضرمت فيه النيران. وراقب الخليفة ذلك المنظر المهيّب من بقعة تطل على نهر دجلة الذي شهد العديد من الحضارات تولد من تربة واديه الحصينة ثم تمضي إلى الزوال، وأعرب عن رضاه فأمر بيده العمل فوراً في تشييد حلقة الأسوار الخارجية الضخمة.

ومر الزمان وحلّت مكان قلعة المنصور على ضفاف دجلة مدينة أخرى أكثر

النصب التذكارية

نوافقاً مع المتفضيات العملية . وكانت أيام ترعرعت فيها لتمتد في كل اتجاه مثل
أذرع أعطبوط ملقى على شاطئ البحر .

ولكن يبدو أن أساس المدينة لا بد أن يترك آثاره في ثنايا تاريخها . فعند سنة
١٩٦٨ أخذت محل محل المدينة التي عرفتها في صباي عينة إيديولوجية جديدة
معزولة عن العالم بالأسوار أيضاً . ويدور موضوع هذا الكتاب حول النصب
التذكاري الذي يشكل محور مزارها ذاته . وأنا علمت بذلك العمل الخارق
للمرة الأولى في أواخر عام ١٩٨٧ . وتم وضع هذا الكتاب في معظمه ما بين
عامي ١٩٨٨ و١٩٨٩ . وفي هذه اللحظات التي أنتهزها سانحة أخيرة لقول
شيء ما ، تقوم جيوش جرارة بتطويق بغداد . فهل بقي ثمة ما يمكن أن يقال؟
إن الكلمات فقدت قدرتها على التعبير . وأنا أفكر في الأقارب والأصدقاء القتلات
الذين ما زالوا يعيشون داخل البلاد . ما الذي يحمله الغد؟ لا أحد يدري . ولا
ينبغي لأحد أن يرتكب حماقة التبؤ بما يخفيه الغد . فأهذه بغداد القديمة قد نهضت
من هيب أساسها المستعر وإنسانية الجميع مهددة اليوم بخطر الحريق المقبل
الرهيب .

سمير الخليل - لندن في سبتمبر ١٩٩٠



١ - النصب المعروف باسم «قوس النصر» - بغداد، ١٩٨٩.

تمهيد

في يوم ٨ أغسطس ١٩٨٩ شهد الشعب العراقي افتتاح نصب تذكاري جديد. وبطاقة الدعوة التي وجهت إلى نخبة متقاة من الضيوف تقول عنه بحق إنه ومن أضخم الأعمال الفنية حجماً في العالم (أنظر الشكلين رقم ١ و٢). وهذا النصب المعروف باسم «قوس النصر» كان وليد تفنن قريحة الرئيس العراقي صدام حسين الذي أعلن عن المشروع لأول مرة في سياق كلمة ألقاها بتاريخ ٢٢ أبريل ١٩٨٥ ورسم له تصميماً أولاً بخط يده، ثم أعيد طبعه حل بطاقات الدعوة مع فقرة من نص الخطاب المشار إليه (انظر الشكل ٣). أما



انتهى تم هو معروف في بطاقة الدعوة التي أرسلت إلى الصحفيين الحجازيين لحضور حفل الافتتاح، وأصدرت اللجنة الشعبية قوس النصر، شعبة توعية الإسكان والتعمير، بلون الأخضر، وهي بحد السيد الرئيس المرحوم، وحفظه الله حسين (حفظته الله ورعا)، وسيد الأم سيدته، ولدتها مروز عام ١٩٠١ هـ، تخرج النصر، عطلع قوس النصر، في يوم الثلاثاء الموافق ٧ محرم ١٣٦٠ هـ، والهدف ٨ من ١٩٨٨ هـ، هيئة تقيم قوس النصر، وزارة الإسكان والتعمير.

وهي الخشب الخفيف من كتلة يند تفسير «الفكرة» بتفسيره على النحو التالي: «التعمير الأرض» وأما السيد التي قتل لغزو والعربية، جميلة سرب القدسية، وهي يد السيد الرئيس المرحوم، وحفظه الله حسين (حفظته الله) ميكرو ١٠ هـ، سرب سربى نصر للمرحوم السيد، ولحق الشككة التي حدثت بحود الأعداء، وتنتشر قسما منها متفرقا بالتحول.

أما «ميكروبات» قوس النصر فإنها توضح كذا هي (تخذت ألفت الترفيه إلى صورة قوس النصر لرحمة توضيح الشرح).

١ - الأرض المضمرة: من مائة الكونكريت المسلح وشكل غير مستطيل تتأثر فوقها حود الأعداء ٢ - المساعدة والمقعدة قسنت من مائة الترميز والتوري لكل ٢٠ طة لكل منها، وثبتت على هيكل من الحديد يزن (٢٠) طة، ٣ - السيف: استخدمت سيف القدسية من الحديد، بسنة سبعة لعمري، عطاء شكل القوس، وقد صنع من الحديد غير قابل للصدأ ويزن ٢١ طة لكل سيف، أما قصة السيف وقلة الشهيد (٢) فقد عشت من مائة البرونز ووزن ١٠ أطنان لكل منها ٤ - شكة الخرد: تم صنعها من مائة البرونز وقد وصفت في داخل كل شكة حوالي ٢٥٠٠ حولة من حود القندو (الإبري) ٥ - سارية العلم: تم صنعها من مائة الحديد غير القابل للصدأ، وارتفاع ٧ أمتار من قطعة القندو السريون، تم تصنيع مائة الخشب غير القابل للصدأ (السرب) من صلاح الشهداء ووزن ١٢٠٦ طة.

الفكر التصميمية
 الفكر التصميمي هو الفكر الذي يهدف إلى إيجاد حلول للمشاكل، سواء كانت تقنية، اقتصادية، اجتماعية، أو بيئية. وهو يركز على فهم المشكلة، وتحليلها، وإيجاد الحلول المناسبة لها. ويتطلب الفكر التصميمي مهارات متنوعة، مثل الإبداع، والتفكير النقدي، والتواصل، والعمل الجماعي.

مقدمة
 هذا الكتاب هو جزء من سلسلة من الكتب التي تهدف إلى تقديم نظرة شاملة على الفكر التصميمي، من حيث المفاهيم الأساسية، إلى التطبيقات العملية. ويتناول الكتاب أيضًا أهمية الفكر التصميمي في مختلف المجالات، مثل الهندسة، والعمارة، والتصميم الجرافيكي، والتسويق.

١ - الفهم الأساسي للفكر التصميمي
 ١-١ - مفهوم الفكر التصميمي
 ١-٢ - أهمية الفكر التصميمي
 ١-٣ - مجالات الفكر التصميمي
 ١-٤ - المبادئ الأساسية للفكر التصميمي
 ١-٥ - دور الفكر التصميمي في المجتمع

٢ - التفكير النقدي
 ٢-١ - مفهوم التفكير النقدي
 ٢-٢ - أهمية التفكير النقدي
 ٢-٣ - مهارات التفكير النقدي
 ٢-٤ - تطبيقات التفكير النقدي



شكل ١: نموذج معماري إسلامي تقليدي، يوضح التفاصيل الهندسية والفنية المستخدمة في تصميمه.

عن كائن السيد الرئيس
 هذا الكتاب هو جزء من سلسلة من الكتب التي تهدف إلى تقديم نظرة شاملة على الفكر التصميمي، من حيث المفاهيم الأساسية، إلى التطبيقات العملية.

١ - الفهم الأساسي للفكر التصميمي
 ١-١ - مفهوم الفكر التصميمي
 ١-٢ - أهمية الفكر التصميمي
 ١-٣ - مجالات الفكر التصميمي
 ١-٤ - المبادئ الأساسية للفكر التصميمي
 ١-٥ - دور الفكر التصميمي في المجتمع

٢ - التفكير النقدي
 ٢-١ - مفهوم التفكير النقدي
 ٢-٢ - أهمية التفكير النقدي
 ٢-٣ - مهارات التفكير النقدي
 ٢-٤ - تطبيقات التفكير النقدي

٣ - الفهم الأساسي للفكر التصميمي
 ٣-١ - مفهوم الفكر التصميمي
 ٣-٢ - أهمية الفكر التصميمي
 ٣-٣ - مجالات الفكر التصميمي
 ٣-٤ - المبادئ الأساسية للفكر التصميمي
 ٣-٥ - دور الفكر التصميمي في المجتمع

المخطط النهائي يوضح بمساعدة النحات العراقي البارز خالد الرحال، ونفذ تحت إشراف دقيق من قبل الرئيس نفسه. ولما توفي الرحال في وقت مبكر من بداية تنفيذ المشروع كثف مجهته بذات آخر من النحاتين المرموقين في العراق وهو محمد غني.

وصنع النموذج التمهيني المنصغر من قوالب الجبس التي تثل ذراعي الرئيس

من أعلى المرفق مباشرة، وقد أمسكت كل من قبضتيه بسيف. ويعتبر هذا النصب على أنه المارد البعثي لقوس النصر القائم في شارع الشاتيليزيه (في باريس) إلا أن القوس البعثي أكبر حجماً. فساعد الرئيس وقبضته تبتق من جوف الأرض مثل جذوع أشجار برونزية عملاقة طولها ستة عشر متراً (وهو ارتفاع قوس النصر الفرنسي) ومن ثم يرتفع السيفان إلى علو يبلغ الأربعين متراً فوق سطح الأرض. ومن مخلفات الحرب جمعت خمسة آلاف عذوة إيرانية أحضرت من ميدان القتال مباشرة وقسمت إلى مجموعتين متساويتين وضعت كل منهما في شبكة مهترنة بحيث تثار بعض الخوذات عند نقطي انبثاق الذراعين من باطن الأرض.

ولما كان العراق خالياً من أي مسبك بالضخامة الكافية لتنفيذ هذا المشروع، تم صب تمثال الذراعين في قوالب معدنية مجزأة لدى مسبك «موريس سينجر» بمدينة بيزينجستوك في انكلترا. أما السيفان فقد أعدت قوالبها داخل العراق، وتفيد بطاقة الدعوة الرسمية بأن الفولاذ الخام الذي صنع منه تم الحصول عليه بصهر أسلحة «الشهداء» العراقيين ممن سقطوا في المعارك.

ونصب صدام حسين هذا أقيم منه اثنان متطابقان ينتصبان عند المدخلين اللذين يقضيان إلى ساحة استعراضات جديدة فيجعة في قلب بغداد (انظر الشكل ٢٦). وافتتح الرئيس قوسيه في احتفال عام حيث أطل على الجماهير عبر شاشات التلفزيون وهو يمر من تحتها متمطياً صهوة جواد أبيض على طول خط المحور الرسمي الموصل بينها.

وهدف هذه الدراسة هو محاولة استكناه المفزى الكامن وراء تقديم هذا القربان الوثني إلى المدينة.

الفصل الأول

فن النصب التذكارية

«إن الفن واقعي عمل الدوام لأنه يحاول أن يجسده للناس صميم واقعهم. والفن دائماً مثالي على الدوام لأن كل واقع يخلفه الفن هو نتاج للدهن»

كونراد فيدلر

انظر إلى هذا النصب التذكاري باعتبار أنه شيء قائم بذاته. وعمل الأخص
أعمن النظر في الدلالة الجمالية لطريقة السبك التي استخدمت في صنعه. فلماذا
لم تشكل أطراف الرئيس أو تحت لها نماذج قبل صيها في قوالب البرونز هائياً؟
ولماذا لم يشجع الفنان المكلف بالتنفيذ على اتباع أسلوب النحت الإغريقي
القديم بحيث يتخيل ذراعي الرئيس في صورة أكمل من حقيقتها أو مما يمكن
أن تصير إليه على وجه الإضلاق؟ لقد كان من الممكن في تلك الحالة تفادي
المسطر المؤذي الذي يتجلى في منابت الشعيرات العديدة وأخدوش والندوب

المتاثرة هنا وهناك. فهل كان من الضروري أن تظهر عضلات اليد الرئيس بكل خطوطها ومنحنياتها وعروقها النافرة كنسخة طبق الأصل عن شكلها الحقيقي في تلك السن بالذات وفي ذلك اليوم بالضبط؟ وهل كان في وسع أي مشاهد أن يلحظ الفرق بأية حال وهو يمر مسرعاً بالسيارة أو حين يذرع الشارع متمهلاً على مقربة من التمثال؟

إن النصب التذكاري الذي أقامه صدام حسين قد لا يستحق النقاش الجاد. فقرار استعمال ذراعي الرئيس بالذات كنموذج له ربما جاء بمحض المصادفة أو استجابة لزوة عابرة أو حتى بإيماء هامس من متزلف ذليل. وعلى أية حال قلنا ينظر أحد اليوم إلى الفن باعتباره عاكسة دقيقة للواقع، على الرغم من آراء أفلاطون وأرسطو في وظيفة الفن. فالعمل الفني، كما تعودنا النظر إليه الآن بمفاهيم العصر، يتم بالتعبير عن الذات ويستهدف التشكيل والخلق من لا شيء ومن أجل لا شيء. ولا يعني النقد الحرفي بنقل صورة الواقع بحذافيرها. ويرى فيدلر أنه إذا كان الفن مجرد تقليد أعمى فإن الفنان يصح في تلك الحالة «معتدياً على عمل الطبيعة الأخلاق، وهذا سلوك صبياني أخرق يتخذ في أحيان كثيرة مظهر جرأة إبداعية معينة تقوم عادة على أساس من غياب الفكر»^١. وهكذا يبدو فن صدام حسين غير جدير بالنقاش نظراً لاعتناده طريقة السبك بالذات، وهو الذي أصر عليها شخصياً في أغلب الظن^٢. ولكن أية قيمة فنية حقيقية قد ينطوي عليها هذا النصب التذكاري إنما تتجسد بالتحديد في اختيار شكل فني يبدو عديم الأهمية، وهو صنع قوالب من الجبس على هيئة ذراعي صدام حسين مع نبذ كافة البدائل الأخرى المتاحة فنياً. وبصرف النظر عن أية اعتبارات أخلاقية نرى في صلب هذا الخيار لحظة إدراك فني يمكن الإحساس بها، وإن لم تكن في حد ذاتها كافية لأن تضفي على النصب ككل صفة «العمل الفني» أيأ كان معنى العبارة. (ووجود الدافع إلى إثارة الصور الذهنية أو المدارك ذات الطابع الفني ليس غريباً على الإنسان العادي على كل حال، مع أننا كثيراً ما نتعن أنفسنا بغير ذلك. وأوضح دليل على هذه الظاهرة ما يتجلى في بعض رسومات الأطفال من إمارات الموهبة الفنية التي يطنى عليها فيما بعد تركيز

الاهتمام على تعلم المهارات اللفظية والحسية).

واختيار طريقة السبك - بدلاً من التشكيل أو النحت أو التركيب - يحدث انسجاماً كاملاً بين المعنى والمبنى والحوارة الداخلية بالعالم الخارجي في العراق يعني (أنظر الشكل ٤). فالعلم بأن كل تنوء وخدش صغير يمكن رؤيته ونحسه، وربما مداعبته أيضاً، كان ولا يزال وسوف يبقى على الدوام تجسيداً حياً للذراعي الرئيس تكمن فيه قوة إجماع ساحرة. وما كان يجوز للتأثير المنشود أن يقوم على أكذوبة ربما يكشف الزمن زيفها فيها بعد، مثلما أظهرت الاختبارات العلمية الحديثة أن كفن تورينو الغامض (الذي زعم أنه كفن السيد المسيح) كان مجرد خدعة يرجع تاريخها إلى القرن الرابع عشر فقط. فقد كان لطريقة السبك وحدها أن تجعل للموضوع سطوة مطلقة (وهي سطوة فذة وبجودة ولكنها نطبع تجربة الحياة اليومية في العراق بكل تفاصيلها) منظورة ومتجسدة بيننا تحتفظ بهالة التفرد المطلق، الضرورية جداً لأي عمل فني حتى في عصر النسخ الآلي هذا^{١٠}. (وإنا أفترض طبعاً أن النموذج الأصلي المصنّف سوف يُزال من الوجود بحيث أن أية نسخ قد تعدّ مستقبلاً لا بد أن تصاغ من التمثال بحجمه الكامل).

يتجلى التفكير الوافعي نفسه المتمثل في استعمال ساعدي الرئيس أيضاً في عنصرين آخرين من عناصر هذا المشروع. وهما استخدام حصة آلاف خردة عسكرية إيرانية، وصهر أسلحة الجنود العراقيين من أجل صنع نصلي السيفين. ف رؤية تلك الخردات، علماً بأن كل ما تحمله من خدوش وثقوب أحدثته رصاصات حقيقية، وبأن هاجم بشرية حقيقية ربما كانت تهشم بداخلها، لا تقل إثارة للرهبة عن العلم بأن هاتين ليسنا مجرد ذراعين عاديتين لأي شخص كان وإنما تخصصان الرئيس بالذات. . لو أن نصلي أي من السيفين لم يصنع من خردة الحديد جزافاً بل من مخلفات «الشهداء» العراقيين وحدها.

وإذا كانت فكرة صهر الرشاشات والديابات المعطوبة بغية صنع السيفين قد تبدو للبعض غير قابلة للتصديق، فإن الدوائر الرسمية العراقية هي مصدر الخبر على كل حال (وهل يملك أحد أن يقول أو يعلم خلاف ما تعلنه المصادر

٤ - الصب «لأ» الحديد في إنقائه - ملاحظ عامل البناء عن
 الصلابة وسط الصورة حيث يخفي حجمه فكترة عن
 ضخامة حجم الصب .



فن النصب التذكارية

الرسمية؟). ثم ان الأدلة الظرفية أيضاً تؤكد صحة الحكاية. فالمسبك البريطاني موريس سينجر لم يقم إلا بصب القوالب البرونزية (التي تمثل الساعدين بالذات) ومن ثم نقلت تلك القوالب إلى العراق مجزأة على دفعات بقوافل من سيارات الشحن (وهي بالضبط نفس الطريقة التي اتبعت في محاولة تهريب المدافع الضخمة التي صادرت بعض أجزائها سلطات الجمارك البريطانية واليونانية في أبريل ومايو ١٩٩٠). ونصلا السفين اللذين يبلغ طول كل منهما حوالي أربعين متراً صنعا في مسبك عراقي عدل خصيصاً لهذا الغرض بمساعدة خبرات أجنبية. فلماذا المضي في بذل هذه الجهود الحارقة لإنجاز مهمة واحدة لم يكن القصد منها تحقيق تلك الغاية البالغة الأهمية، ألا وهي تجسيد الركيزة الأيديولوجية للنظام في صورة واقع مادي ملموس؟

إن عمل الفن، مهما كان تصوّره حرفياً أو تجريدياً، ينشأ من إدراك حاذق للعالم المنظور أو المحسوس عن طريق ملكة ذهنية ما زال الغموض يكتنفها. ويبدو أن لحظة التجلّي الفني تحدث عندما تسمى هذه الملكة، بدافع الحاجة الداخلية وليس القصر الخارجي، إلى مدافعة خليط الواقع الحسيّ المبعثر - أي عالم المظاهر والمشاعر المختلفة - لإفراغه في قالب جديد ولكنه قابل للفهم. ومثل تلك اللحظة كابدها صاحب هذا النصب.

والذين يجربون العمل الفني هم أكثر بكثير من ممارسونه. وتذوق الفن كظاهرة منفصلة عن ممارستها يحدث حين يتجسج العمل الفني في الإجماع إلى المشاهد بالواقع الحسي نفسه الذي سبق أن حفز الفنان، مهما كان ذلك التأثير لاشعورياً. وقوة الإشارة المتمثلة في هذا النصب تكمن في أن صدام حسين الفنان، إذ لجأ إلى أسلوب السبك في قوالب واستخدام خوذات إيرانية حقيقية وصهر أسلحة القتل من الجنود العراقيين، قد جسّد بذلك إحدى الحقائق الجوهرية في شخصية صدام حسين القائد.

الفصل الثاني

رمزية النصب التذكاري

«اكتشفت الدعاية الجماهيرية أن جمهورها على استعداد دائم لتصديق الأسوأ، مهما كان منافياً للعقل». وأن هذا الجمهور لا يمانع كثيراً في التعرض للتضليل لأنه يعتبر كل البيانات مجرد أكاذيب على كل حال... وقد ركز الزعيم دعايةاتهم على أساس اقتراض نفسي صحيح مؤداه أن المرء، في هذه الحالة، يستطيع أن يقع الناس بتصديق أغرب الأقوال في أي وقت وهو مطمئن تماماً إلى أنهم لو تلقوا دليلاً قاطعاً على زيفها في اليوم التالي فسوف يلوثون بالخرابة. وبدلاً من التخلص من الزعيم الذي كذب عليهم، يزعمون أنهم قطعوا إلى الأكثوية منذ البداية ويجيبون بالتذكاء الانتهازى العاقل الذي ينتفع به الزعيم»^١ حنه أرنتس.

أقيم هذا النصب بعد فترة قصيرة من تحقيق ما يسميه النظام «انتصاراً» في الحرب العراقية - الإيرانية، وكان القصد منه تحليل ذكرى ذلك النصر المزعوم. ولكن الأمر بتنفيذ المشروع كان قد صدر قبل ذلك بمئات الآلاف من ضحايا الحرب، وعلى وجه التحديد في سنة ١٩٨٥ حين لم يكن يلوح في الأفق أي انتصار. ومعنى هذا أن فكرة المشروع سبقت الواقعة التي يستهدف تحليلها. وهذه ظاهرة شديدة الغرابة في تاريخ صناعة النصب التذكارية.

والسيفان اللذان يشهرهما صدام حسين هنا، يرمزان إلى هزيمة الامبراطورية

الساسانية الفارسية على يد جيش الفتح العربي الإسلامي في معركة القادسية سنة ٦٣٧ للميلاد، وهي الهزيمة التي مهدت الطريق لانتشار الإسلام في إيران. وكانت الدعاية البعثية منذ بداية الحرب العراقية - الإيرانية تشير إليها دائماً بنسب «قادسية صدام». ولم يغيب مضمون تلك التسمية عن شعوب المنطقة، إذ صُوِّرت الحرب على أنها جهاد مقدس (بالنسبة للعرب) بينما كانت حرباً عدوانية (من وجهة نظر الإيرانيين). وهذان السيفان يتحصان سعد بن أبي وقاص قائد جيش المسلمين الذي ألحق الهزيمة بالفرس، وهو أحد صحابة الرسول الكرام. وقياساً على ذلك فلا أقل من أن يصبح صدام حسين تجسيداً حياً لسعد بن أبي وقاص في ثمانينات هذا القرن (أنظر الشكل ٥).

هذا ما قصد الإيماء به من خلال الرمز. ولكن المشكلة أن أحداً لا يدري على وجه الدقة هيئة السيف الذي كان يحمله سعد بن أبي وقاص. فهو ربما كان يبدو كأي سيف عادي (كما يظهر بالشكل ٦). ولذا كان لا بد من وصفه لنا. ولم يكن السيفان متماثلين تماماً في النموذج الأصلي المصغر. بل كان أحدهما سيف القادسية والآخر سيف ذو الفقار وهو السيف الذي تمسزى إليه خصائص سحرية معينة، وكان أول من امتلكه النبي محمد إذ غنمه في موقعة بدر الكبرى. وهذا السيف له شكل مادي معروف سلفاً. ففي تصاوير التراث الإسلامي يظهر «ذو الفقار» على شكل سيف ينتهي بحدين ليفقاً عيني العدو معاً بضربة واحدة (كما نقول الروايات). والأهم من ذلك كله، على أية حال، هو أن هذا السيف بالذات وروته علي بن أبي طالب ابن عم النبي وإمام مذهب الشيعة. وارتبط بشخصه في النهاية فظلَّ عبر العصور أحد الرموز الدينية الرئيسية لدى الشيعة.

فهل حذف هذا السيف من بناء النصب الفعلي لاعتبارات جمالية صرفة (كأن يكون مثلاً قد أعزل بتناسق القوس ونخاعة عند القمة حيث يتقاطع السيفان)؟ لسْتُ أدري. إلا أن رمزية النظام نفسها كانت تستوجب الإبقاء عليه. فتصوير الفائد السني صدام حسين وهو يجندل الإيرانيين بسيف علي، كان من شأنه أن يحمل المغزى نفسه الذي تمثّل في افتتاحه النصب التذكاري معطياً حصاناً

رمزية النصب التذكاري



٥ - مشعل يبدو به صدام حسين وسعد بن أبي وقاص وقد كتب أحلاه: «لرجلهم الرجال... من فلاحية سعد إلى فلاحية صدام» (لا أحد يعلم بالطبع كيف كان شكل سعد بن أبي وقاص).



٦ - اقترح هنا أن الرجل الذي يحمل سهوا الحصان هو سعد بن أبي وقاص. الكتابة أهل الملقب تقول: «أمة حرة واسعة... ذات رسالة خالدة». يلاحظ العلم العراقي الحديث في الصورة. الياقطة في أعلى الصورة تحمل إسم مدونة إعدائية مستترة للفتيات. فوق الملصق بإمكاننا أن نرى كتابات ناعها التي تظهر في الصورة رقم ١٤. فليأ كما أن العلم يمثل مسحة من المفاتة في مشهد تراثي، نلاحظ كيف أن الزوائد في الكتابات، تمثل مسحة من الفترات وسط أسوأ أنواع البيئة العمرانية الحديثة. إن المدعية نفسها هي التي تتجلى في الحائزين، رغم أن العاملين أنفسهم لا يرتبط بينهم (مهندس محترف هنا، ورسام شعبي هناك...).

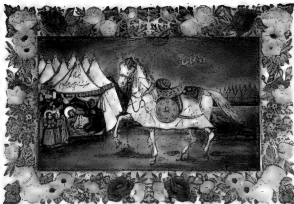
أبيض. والحصان رمز مهم لفخر الرجولة عند العرب، كما أن البياض يعني النقاء والطهارة. ولكن الأهم من هذا، كما يعرف كل شيعة، هو أن الحسين بن عليّ يوم استشهد في سبيل كربلاء عام ٦٨٠ للميلاد كان يمتطي صهوة جواد أبيض. وفي جميع الاحتفالات الدينية التي يقيمها المسلمون الشيعة سنوياً في المدن المقدسة عندهم كالتجف وكربلاء في جنوب العراق، تظهر مطية الإمام الحسين بن عليّ دائماً على هيئة حصان أبيض (أنظر الأشكال ٧ و ٨ و ٩).

فهل يُفهم من هذا أن صدام حسين يقصد التلميح، في إشارة خفية، إلى أن «العدو الفارسي» قهره العرب العراقيون من السنة والشيعة على حد سواء؟ إن وجهة النظر البعثية في نتيجة الحرب هي أن الوحدة الوطنية انتصرت في مواجهة عدوان خارجي. وهذا يتفق ظاهرياً مع حقيقة مهمة، وهي أن جيشاً جنوده من



٧ - ملصق حداثي عراقى يمثل محارباً عربياً متصرباً، مع الرأس المنقطع للظفر لحصه الإيراني. إن نعم ما بلغت النظر في أسلوب الرسم هو مدى استنارته للتمثيلية الشيعة الشيعة على الصورة التي كانت قد سادت فيها في إيران بعد الثورة: الشكل الذي يبدو على صورة أمي ذات رؤوس. يمثل الحامي، حافظ الأسد، والقذافي. الكتابة العربية في الرسم تقول: «انقلت وستم وروب الكمين» (رسم هو البطل الشعبي الفارس خلال حقبة ما قبل الإسلام وهو يمثل أنبل الإغريق).

رمزية النصب التذكاري



- ٨ - ملحق شامي شجي يتل حصان الحسين بن علي الأبيض، المعروف باسم «هو الجناح» وقد سالت منه الفداء واعتزقه القتل، وذلك بعد استشهاده في كربلاء.

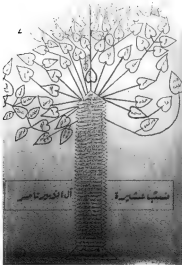


- ٩ - صورة صدام حسين وهو يتل حصاناً أبيض، يوم ٨ آب (أغسطس) ١٩٨٩، عند اقتناح النصب.

الشعبة وضباطه من السنة في مجتمع تتنازعه انقسامات عميقة، لم ينقسم طائفتاً كما كانت تأمل الزعامة الدينية في طهران طيلة سنوات الحرب الطاحنة.

ونجد المدخل إلى هذه الرمزية التاريخية العربية - الإسلامية المنقحة في مضمون خطاب القاء صدام حسين سنة ١٩٧٩، زاعماً فيه أنه من سلالة عليّ. ويتكرر هذا الزعم مرة أخرى في سيرة حياته شبه الرسمية التي نشرت معها شجرة أنساب يُفترض أنها تقيم «الدليل» على صدق دعواه. فهل هناك أي داع حقيقي للشك في انتهاء صدام حسين إلى المذهب السني؟ ان هذا الانتهاء لا يكاد يرغى إليه أدن شك. فهو ولد ونرعرع في مدينة تكريت السنية داخل حي محافظ يسكنه أقرباؤه، وهم أنفسهم في الأغلب من يعتمد عليهم حكمه اليوم. فاصله السني حقيقة ثابتة أياً حقيقة في العراق. فما الداعي إذن إلى مثل هذا الإفتراء الصارخ؟

(أنظر الشكل ١٠)٣٧.



١٠ - شجرة نسب عائلة صدام حسين. حيث يظهر
إسم هذا الأخير وسط ورقة الشجر التي تتخذ
شكل قلب لي أخص يسائر قصة الشجرة...
ولمست في هذه الشجرة يتواصل حتى الوصول
إلى حد عائلي يدعى «عمر سك الشجر» وهو
الإسم الثالث نزولاً من أهل الجعفر) أما الإسم
الأخير عند قاعدة الشجرة فهو إسم حل من آل
طالب، وابع خلفاء الراشدين وإمام الشيعة
الأخير. من الفروض ساخقة أن يمثل عصور
الإسلام التي تنتهي مع سقوط الأمويين
العثمانية في العام ١٩١٨: أما تاج الشجرة عليه
مثل العراق الحديث في القرن العشرين.

آياً كان مدى التطور العصري الذي ربما بلغه كثيرون من أبناء العراق حتى العقد التاسع من هذا القرن، فإن عامة الناس ما زالوا يعلقون أهمية كبرى على أرومة الرجال ونشأتهم العائلية وولاءاتهم الطائفية الأساسية. والرئيس يعي جيداً هذه الحقائق الاجتماعية ذات الحدين، ويستغلها عمداً لأغراضه السياسية. فمثلاً، تحت قاعدة تمثال الجندي المجهول الذي أقيم سنة ١٩٨٣، تعرض على الجمهور سيرة حياة صدام حسين منذ مولده وطيلة السنوات المبكرة من نشاطه الحزبي. وهنا نجد أن قاعدة الإسمنت التي يتصب فوقها التمثال تؤدي وظيفة ثانية كمتحف تحت الأرض تُروى فيه سيرة الرئيس على نحو مشابه للسيرة النبوية (حيث أن كلاً منهما عاش بنيماً، وترى في كف عمه ثم أصبح منافساً في سبيل المثل العليا، إلى آخره).

وساعد استخدام لغة الرمز على هذا النحو المتكرر، المتعمد والمدرّس جيداً، على توطيد دعائم السلطة في العراق. ويعود نجاحه إلى عوامل لا تستنفدها أهواء الرئيس وثبات الواقع الاجتماعي التقليدي. فهو شهادة واضحة على مدى قوة تأثير الدعاية الجماهيرية متى توافقت مع إحساس جماعي عميق بالحاجة إلى الإيمان بأسطورة ما، كالانتصار الوهمي في الحرب العراقية - الإيرانية (أو وجود زعيم قادر على كل شيء هو محور نظام حكم يقوم على التقاليد ظاهرياً).

ومثل هذه الحاجة الملحة لا تنشأ إلا عندما تتوتر العلاقة بين السياسة والمجتمع توتراً شديداً جرّاء الصراع أو الحرب الأهلية أو الثورة، فتفقد التقاليد نفسها قدرتها على العطاء تماماً. وعندئذ تظهر الحاجة إلى خلق تقاليد جديدة وأسباب جديدة للتماسك. ومن خلال التهور إلى مستوى وعي الذات تتغير حال اللاوعي السابقة. ووحدة المجتمع التي أصبحت من غير الممكن الإيمان بها كقضية مسلم بها، تبطئ إلى مستوى التثبث المحموم بالرموز والشعارات المبتذلة مثلما يتشبث الغريق بطوق النجاة.

وهكذا كانت اللغة المجازية التي ألبستها الثورة الإيرانية للرمزية الشيعية الإسلامية (كإطلاق عبارة «الشیطان الأكبر» واستغلال مفاهيم الاستشهاد مثلاً)

تخدم أغراض إعادة تشكيل الإسلام في صورة خرافية لم يسبق لها مثيل من قبل^{١٤}. وحتى في ظروف تفرق السلطة السياسية بالكامل تبدي الفئات اللبنانية المتنازعة قلقها الجماعي العميق حيال مستقبل وحدة البلاد، فنجتمع كلها على إرجاع أصل كل البلاء إلى مكائد الأجانب - سواء كانوا يمثلون في الإسرائيليين أو الفلسطينيين أو الأمريكيين أو السوريين. فهؤلاء الغريباء هم الذين يتآمرون لتفتيت لبنان ما زالت صورته توغل في الخيال أكثر فأكثر، وهي إلى ذلك، صورة لم يكن لها وجود على الإطلاق. وفي مثل هذه الظروف العصية يعتاد الناس على التشبث بأية فتنة رغبة في العثور على «حقيقة» ثابتة. والإيمان بأمر سهل وسريع التحقق ضروري لإعادة الطمأنينة إلى مجتمع يشعر بالقلق على نفسه. فهل كان يمكن لنظام الحكم العراقي أن يظل متهاكاً دون أكذوبة النصر في الحرب العراقية - الإيرانية؟ إن هذا السؤال بالغ الأهمية. وللسبب ذاته، ومهما تغيرت هيئة الأرواح الشريرة التي تتهدّد وحدة لبنان، ألا يبقى ثمة أمل أعرج في إمكانية المحافظة على تماسك ذلك البلد عبر إلقاء اللوم دائماً على الآخرين في إثارة متاعب السياسة اللبنانية؟

إن كلّ المجتمعات تقوم على أساس من الإيمان الأعمى بمعتقدات معينة، (وحرمه الحرية الفردية أو مبادئ التسامح، هي أيضاً معتقدات لا يمكن تبريرها بحجج منطقية بحتة مثلما يتعمّد إيجاد أي مبرر معقول لتأليه شخص صدام حسين). ومثل هذه المعتقدات المسبقة، بمجرد أن تتحول إلى قاعدة عامة في ثقافة المجتمع، تصبح عند المرء إيماناً حقيقياً يقدر ما يساوره الشك بعدها في صحة معتقداته السابقة وينزع إلى عدم تصديقها. وذلك لأن قرار الإيمان ولا يمكن تنفيذه بنجاح إلا إذا وافقه قرار بالنيان... قرار الإيمان... وفقدان ملكة النقد لدى الإنسان ليساً مجرد نتيجة ثانوية للعقيدة التي يقنع نفسه بها، وإنما الشرط الضروري للإيمان بتلك العقيدة جدياً^{١٥}. وما لم تحل معتقدات جديدة لا يرقى إليها الجدل محل المعتقدات القديمة يبدأ الشك في جوهر الأمور، ويقع بالتالي الفسخ الجماعي. ومن هنا فإن أوقات الشدائد تفرّز الرغبة في الإيمان بأي شيء تقريباً.

كان يمكن لأي سيف أن يقي بالفرص. ولكن صدام حسين بشهر الثنين من سبوف الجهاد الإسلامي لشن حرب، ليس ضد الكفار بل ضد جمهورية إسلامية. وهو لا يعبر بين قوسيه على متن دبابه حديثة، وإنما على صهوة حصان أبيض رغم عزمه المعقود على الإطاحة بشورة شيعية. وإذا فإن نصبه التذكاري أشبه بسيرة حياته، عبارة عن ادعاء سياسي مفصوح ينافي كل الحقائق المعروفة (كانتائه السني ونزعه القومية، وواقع أن الحرب انتهت إلى طريق مسدود وليس بتحقيق أي انتصار). وإذا سلّمنا جدلاً بأن الشعب يمكن أن يتقبل أي شيء ولو مؤقتاً لأنه بحاجة إلى ذلك، فهل معنى هذا أن الرئيس مجرد كذاب؟

إن ممثلاً سياسياً قديراً كصدام حسين ليس في طاقته احتمال الضرورات التي تفرضها أية حقيقة إنسانية. وهو، كمثل للمغامر المحترف، صعد نجمه من العدم بين صفوف الفرع العراقي من حزب البعث. وكان الفتي قد أثبت كفاءته للمرة الأولى في حزب أقلية، حين نجح في اغتيال شخصية بارزة من أنصار الرئيس العراقي عبد الكريم قاسم بمدينة تكريت سقط رأس صدام. وبعدها وقع عليه الاعتبار فسن فريق من القلة أخفق في محاولة اغتيال قاسم سنة ١٩٥٩. وأعقب ذلك سنوات من العيش بعيداً عن معترك السياسة، ثم الوصول إلى السلطة في عام ١٩٦٨ والقضاء على أحزاب المعارضة وعلى منافسه من داخل حزب البعث نفسه وحتى بعض رفاقه وأصدقائه الذين لاحقهم بلا هوادة. فمثل هذا الرجل اعتاد أن يصنع واقعه الخاص بنفسه ومن لا شيء تقريباً. هذا يعني، بالنسبة لشخص مولع بوضع العالم كله في قبالة النظري الخاص، أن الواقع يمكن أن يفضل على مقاس أية مجموعة من الحقائق قد تخطر بباله. إذ يستبدّ بالرئيس الشعور بأنه سيد الماضي عن طريق نسج النظريات وعقد المقارنات، مثلها يؤمن بأنه سيد الحاضر فعلاً. وهو لا يعتبر نفسه كاذباً، بل مفكراً، لا يجيد الواقع الراهن عنده دائماً عن أن يكون «برهاناً قاطعاً على صحة أي ادعاء قد يرغب في إطلاقه».

ولكن سيف القادسية الذي يرتفع في قبضة صدام حسين، فوق أنقاض بلد يُعتقد أنه أصيب بهزيمة مخزية، إنما يبدو للمراقب الخارجي بمثابة دليل جديد

على النوع نفسه من الأكاذيب المحارقة التي كان العراقيون يعرفون زيفها، وإن اضطروا إلى التظاهر بغير ذلك، حتى في العهد السابق للحكم البعثي. وكان الأمر ينتهي بالكثيرين إلى تصديق الأكذوبة فعلاً بعد أن كانوا فقط ينظّمون بتصديقها في البداية. فنحن هنا أمام ثقافة لا تزال تضعي على مظاهر الأشياء الأهمية نفسها التي توليها لجوهر الأشياء في حد ذاتها. وهي، في خاتمة المطاف، مثل سائر الثقافات الأخرى تحتاج إلى الإيمان بشيء ما. وقد حرمت من كل شيء آخر، فلم يبق لها غير رمز قادية صدام.

وعك السلطة المطلقة هو هذه القدرة على تحويل الأكاذيب إلى حقيقة واقعة في الأذهان. فالنصر وقادية صدام ونسب الشيعي، كلها من الحرافات التي أصبحت حقيقة داخل العراق لأنها مرّت ولم يكذبها أحد. وإذا كانت قصة كفرن تورينو الشهيرة لم يثبت زيفها وبيئتها إلا بعد مرور سبعة عشر سنة، فإن المرة لا يملك إلا أن يتساءل عما حدث، في تلك الأثناء، لكل الكرادلة والأساقفة والقساوسة العندين ممن كانوا، كالمملك الفيلسوف في «جمهورية» أفلاطون الفاضلة، يتآمرون لإقامة شرعيتهم على مثل تلك الأكاذوبة الساذجة التي كانت، هي الأخرى، تهدف إلى ترسيخ الإيمان!'''

الفصل الثالث

النصب التذكاري والمدينة

والنصب التذكارية تعبير عن أسمى احتياجات الإنسان الثقافية. ولا بد لها من إشباع رغبة البشر الأزلية في تحويل قدراتهم الجماعية إلى رموز معبرة. فأكثر النصب حيوية هي التي تجسد أحاسيس وتذكير هذه الثقافة الجماعية - أي الشعب.

وكل الفترات الماضية التي شكلت حياة ثقافية حفيظة كانت تحتك السطوة والمقدرة على خلق هذه الرموز. فالنصب التذكارية إذاً لا يمكن أن تظهر إلا في الأوقات التي يسود فيها وعي موحد وثقافة موحدة. أما المراحل العابرة فلم يكن في مقدورها خلق أية نصب تذكارية دائمة.

عوسى لويس سيرت (المهندس المعماري) وفيرناند ليجير (الرسم) وسيجفريد جيديون (الباحث النظري) في بيامهم بعنوان «تسع نقاط هن فن النصب التذكارية»^١.

إن الفهم الصحيح للنصب الذي أقامه الرئيس يقتضي منا أن نرى إليه في إطار أوسع. وذلك لأنه، رغم خصوصيته، ليس عملاً شاذاً بالكامل، بل إنه يمثل مدبته إلى حد بعيد. فبناء النصب التذكارية العامة في بغداد تحول إلى نوع من الهوس الوطني خلال السنوات العشر الأخيرة. وكان على التخطيط الأصلي للمدينة أن يتكيف مع أضخم الصروح الجديدة، مما أدى إلى تغيير في حركة المرور فيها. وأصبحت شوارعها وساحاتها تتميز الآن بانتشار هذه الأبنام مثلما كانت، قبل فترة وجيزة، تتميز بخلوها من الأجواء الحرفية التي اشتهرت بها مدينة الخلفاء وحكايات ألف ليلة وليلة.

فبغداد لم تمش أبداً على مستوى الصورة الشعرية التي يثيرها اسمها في أذهان الناس. وحتى قبل أن يحل بها نصب صدام حسين كانت الشوارع تبذل في اتجاه الاتساع وفقدان طابعها الخاص يوماً بعد يوم، بينما تضيق فحة أبنية الجوامع والدور السكنية في أحياء المدينة القديمة. فخلال الخمسينات والستينات كانت بغداد «القديمة» ذات الوجه البديع المعفر بالفبار - بأحيائها المضمخة إلى فئات طائفية وعرقية، وأسواقها النابضة بالحياة، وأفق سهلها الذي تشقه المآذن السامقة الجميلة، وبيوتها المطلّة على أفنية داخلية، وأزقتها الضيقة المعتمة - تعرض للهدم على نحو متواصل، كما يذكرنا بذلك على الدوام «طرز المعمار الدولي» الحديث وتلك الآلة الواسعة الانتشار تعبيراً عن الحرية الفردية: ألا وهي السيارة (أنظر الشكلين ١١ و١٢). وحتى بغداد الستينات المدينة المتداعية التي ضمت طوائف شتى وسادتها الفوضى وتعرضت لكثير من التجني قد خلعت اليوم جلدها القديم. فتحت الاسم نفسه حلت عاصمة جديدة مصرّة على فرض نفسها، وتضم حصة ملايين نسمة، محل المدينة التي لم يكن عدد سكانها يتجاوز ربع المليون في العشرينات من هذا القرن، ثم وصل إلى مليون ونصف المليون لدى مجيء حزب البعث إلى السلطة لأول مرة في سنة ١٩٦٨. ومن هنا نرى أن أعداداً كبيرة ومتزايدة من الناس الذين يعيشون اليوم في مدينة بغداد الحافلة بالنصب التذكارية لم يعرفوا الحياة في أي نوع آخر من المدن إطلاقاً.

وبدا تحول بغداد إلى شكلها الحالي في أواخر السبعينات. فقد كان النظام قبل ذلك منمكاً بمهام تصفية المعارضة الداخلية وخوض الحرب الأهلية ضد المواطنين الأكراد، وتنمية المقومات الأساسية وإجراءات التأميم ومحو الأمية والتصنيع وبناء القوة العسكرية. وبعد أن تركز اهتمامه على هذه النواحي دون غيرها طيلة عشر سنوات من تولّيه مقاليد السلطة، شرعت القيادة السياسية العراقية بالأمن ووحدة الصف والثقة بالنفس، وكانت هذه كلها شروطاً مسبقة ضرورية لإقدام الرئيس على اتخاذ قرار شن الحرب على إيران في ربيع سنة ١٩٨٠. وعلاوة على ذلك فإن مؤتمر دول عدم الإنحياز كان من المقرر أن يعقد في بغداد في صيف عام ١٩٨٢. وكان صدام حسين قد فرغ لثوه من استضافة



١١ - محضرة مثل زقاقاً تقليدياً في بغداد القديمة - حوالي العام ١٩٢٠ (اسم الرسام غير واضح).



١٢ - بغداد كما كانت في الستينات: طرسي، المعاصم وتلت، لكنها كانت مع ذلك عمرة بالحياة وإنسانية والطلعت هذه الصورة عما بداية سوت السبعين. ولكن لا تلوح فيها بنايات حديثة، ويبدو ماضيها معبراً عن الطغور السابقة).

مؤتمر القمة العربية المناهض لاتفاقيات كامب ديفيد، ويستعد لاستلام زعامة العالم الثالث برمته من فبديل كاسترو. وكان الرئيس يريد أن يحظى بذلك التكريم في مدينة تحمل طابعه الخاص. وهكذا تقاطعت الرغبة في تشيد النصب التذكارية مع الجنوح إلى بسط النفوذ والسلطة السياسية مثلاً حدث في كافة الحضارات تقريباً منذ أقدم العصور.

تحوّلت بغداد بين يوم وليلة إلى ورشة بناء عملاقة. شُقَّت فيها طرق جديدة أوسع، وخصصت مناطق لتطوير النسق العمراني. ووضعت قيد التنفيذ مشروعات بناء خمسة وأربعين مركزاً للمحال التجارية في أنحاء متفرقة من المدينة، فتحت للجمهور قبل عام ١٩٨٢، وعدة منتزهات عامة (منها مركز سياحي جديد أقيم عل جزيرة صناعية في عرض نهر دجلة)، وعدد لا يحصى

من المباني الحديثة التي تولى تصميمها مهندسون عراقيون وأجانب من ذوي الشهرة العالمية، ووضع برنامج عاجل لإنشاء شبكة من قطارات الأنفاق، إلى جانب الكثير من النصب التذكارية الجديدة. فقد آن الأوان لبوابة الحفائق والأهداف السياسية للحياة العامة في صورة فن معماري عظيم ونصب تذكارية خالدة، وترجمة الطاقة الجماعية للشعب العراقي إلى رموز حية، كما قد بصفتها سيجفريد جيديون أحد رواد نظرية المذهب الحديث في فن العمارة.

وكان رئيس بلدية بغداد سمير عبد الوهاب الشيعلي مغرماً بالإشارة مراراً وتكراراً إلى أن عشرين ألف مليون دينار عراقي رصدت في الميزانية لهذا الغرض. وهناك على الأخص ست مناطق واسعة في وسط بغداد التجارية والسكني أصبحت، في عام ١٩٧٩، بؤرة لتنفيذ برنامج ضخم وعاجل للتطوير العمراني بالمدينة وهي: شارع الخلفاء، ومنطقة باب الشيخ، ومزار الكاظمية ونواحيها، ومنطقة الكرخ، وشارع أبو نواس، وشارع حيفا. ويشمل تطوير شارع الخلفاء مثلاً، إقامة العديد من المباني الجديدة على امتداد الشارع ومبداًين وجميع حكومي وتوسيع مسجد كبير وترميم بعض الدور القديمة.

وقد نحل بعض نتائج ذلك الإنفاق على الأقل في شارع حيفا الذي افتتح وسط ضجة إعلامية كبيرة في سنة ١٩٨٥ (انظر الشكل ١٣). فقد طمست معالمه القديمة تماماً. وبقدروا ما يكون للبيئة التي يعيش فيها الناس أي تأثير على سلوكهم أو على إحساسهم بهويتهم كمجتمع متميز، يمكن القول، بكل ثقة، أن أحداً من العراقيين الذين ترعرعوا في كنف شارع حيفا الجديد هذا لن يشبه أي عراقي ترعرع في بغداد القديمة، مهما كان شكل التعريف الذي قد يطلق على تلك المدينة الغائبة.

وفي معرض الحديث عن النصب التذكارية الكبرى التي تمنح بها المدينة الجديدة لا بد من إشارة خاصة إلى نصب «الشهيد» الذي أقيم في عام ١٩٨٣. وهو يتألف من منصة دائرية قطرها ١٩٠ متراً تجثم فوق متحف سفلي، وتعمل قبة من شقين يبلغ ارتفاعها ٤٠ متراً. ويجثم هذا الطاقم بأكمله وسط بحيرة صناعية واسعة (انظر الشكلين ١٥ و١٦). وقد كلف الخزينة العراقية ربع مليار



١٢ - منظر شارع حيفا الجديد، من المدينة القديمة.



١١ - تمرين في الاستلاب: عجلات تنتمي إلى أسلوب وما - بعد الحداثة، الذي ساد في الثمانينات، ويكرر أسلوباً تقليدياً هندساً المدن
إبان الخمسينات. التناقض يفترض بما أن تكون مقبولة من المشرية، أي القاطنة التقليدية التي تتخذ شكل حلبة وتشرق
هنا، من الطرائق العالية.

من الدولارات، وقامت ببنائه شركة ميتسوبيشي وفقاً لمواصفات صارمة
وضعتها مؤسسة أوف أروب وشركاء للاستشارات الهندسية (التي اشتهرت
بتصميمها لمبنى دار الأوبرا في سيدني). وكانت فكرته من تصور الفنان العراقي
الموهوب اسماعيل فتح الترك، كما تولت تنفيذ مختلف مراحل التصميم التفصيلي
ورسومات التشغيل مجموعة من المهندسين العراقيين الشبان وكلهم درسوا
بمدرسة بغداد للهندسة المعمارية. ويقال أن انتحات الذائع الصيت كينيث
أرميتاج حين وقع نظره على هذا العمل أثناء زيارته لبغداد في سنة ١٩٨٦ بلغ
من إعجابه به أنه عاتق الفنان العراقي مهتاً، في نوبة من التأثير العاطفي
الجارف على غير عادة الإنكليز^(١١).

النصب التذكارية



١٥ - نصب «الشهيد» في بغداد، ١٩٨٣، من تصميم الفنان العراقي اساميل قناع. هو عبارة عن عمل ينتمي إلى مدرسة الرمزية الحديثة ويهدف إلى تكريم وتكري الضحايا العراقيين خلال الحرب العراقية - الإيرانية... ولد صمم النصب امتصاصاً من شكل النبتة التقليدية. وغطي بنحرف تركوازي - أزرق اللون (يبلغ ارتفاع النصب ٤٠ متراً) الشكل المعدني الخارج وسط النصب. هو قاعدة علم يبلغ ارتفاعها ارتفاع شجرة.

إن والفكرة الفنية المتضمنة في نحت هذا النصب مستوحاة من مبادئ نجيد الشهيد كما يقول الكتيب الذي صدر يوم إزاحة الستار عنه. ولكن الواقع أن حرب صدام حسين العظمى مع إيران كانت لا تزال في شهورها الأولى عندما أعلن عن مشروع إقامة النصب رسمياً، ولم تكن قد استهلكت بعد أعداداً كبيرة من «الشهداء». (فالحرب بدأت في سبتمبر ١٩٨٠ أما بناء النصب في موقع العمل الفعلي فقد بدأ في أبريل / نيسان ١٩٨١. ولا بد أن تصميم المشروع ورسوماته وجهاز إدارته ومختلف تفاصيله أعدت قبل أشهر من ذلك التاريخ. فهل كان هو الآخر، مثل قوس نصر الرئيس، وليد فكرة سابقة

النصب التذكري والمدينة



١٦ - تصميم المبانى للمشروع كله، كما نشر في كتب عزرائل دهب شهيداً لفاشية صدام، أصدرته أمانة العاصمة.

للحقيقة المراد تخليدها، بل سبقت حتى بداية الحرب؟). من المعلوم أن هشام المدفعي، المهندس الاستشاري العراقي المختص بالمشروع لدى رئيس البلدية أودع السجن بسبب عيوب فنية ظهرت في نصب «الشهيد» ولا ذنب له في ذلك. (إذ أن بلاط الاسمنت المصنوع خصيصاً لهذا المشروع أخذ يلتوي عند حافات من دون سبب واضح)، وكان هشام المدفعي قبل سجنه بفترة قصيرة غط العبارات التالية التي أعدها ليوم الافتتاح:

«أدأت الجمهورية العراقية، في عهد السيد الرئيس القائد صدام حسين، قائدة الثورة والشعب، على بناء وتشيد الحياة الجديدة للإنسان العراقي الجديد تحققت إنجاز تأمين الحياة لكل العراقيين لبتتمتعوا بالعلم والحرية والتقدم الحضري في كل مجال وزاوية وميدان.

وهذا النصب التذكاري لشهدائنا الأبطال الذي بذلت له الجهود، وتضافرت في حقه العقول والخبرات والاحتصاصات، ليرز النحلة التاريخية لعراق صدام، إنما قد نأى وتم بفضل التوجيهات النابعة من قلب الرئيس المقدم، ومن عقله الذي يسع حياة أبناء الرافدين أحياء وشهداء خالدين وعند رسم يرزقون^{١٢٠}.

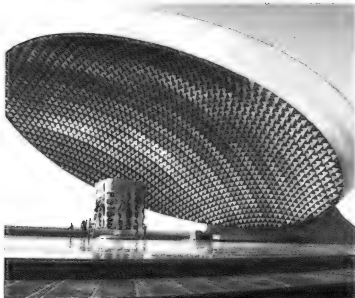
وفي الفترة نفسها أقيم صرح آخر، هائل الأبعاد، يحمل معاني الضخامة الخالصة (ولا شك أن المباني العامة أيضاً يمكن أن تتخذ أهمية تذكارية، ولكنني لست في معرض الحديث عنها هنا). ولا بد أن كلفة النصب الكبير الثاني كانت أضخم من كلفة الأول بكثير. وبخلاف نصب «الشهيد» الذي يتجج في خلق رمزية تجريدية، ولكنها قوية التعبير والإثارة من خلال استعمال القبة المشقوقة، فإن نصب «الجندي المجهول» في شارع ١٤ تموز/ يوليو ينطوي على فكرة ساذجة إلى أقصى حدود الساذجة (أنظر الشكلين ١٧ و ١٨). فهذا الجسم المائل العملاق، الذي يبدو مثل طبق طائر معلق في الهواء، يصور درعاً تقليدية وهي تسقط من قبضة المحارب العراقي النموذجي الذي يلفظ أنفاسه الأخيرة. ولكن أحداً من العراقيين أو غيرهم لا يستطيع رؤية الرمز من هذا المنظور تماماً. بل يصعب عليك تصديق الصورة هنا حتى لو تطوع الشرح بتوضيح مدلولها ومغزاها. وكان تصميم هذا البناء الرئيسي الثاني من ثمرات خيال خالد الرحال الذي عاد صدام حسين إلى استغلال خبرته مرة أخرى فيه بعد.

واقامة نصب تذكارية كنصب الشهيد ونصب الجندي المجهول، إلى جانب التغيرات المادية الواسعة النطاق في نسج الحياة الحضرية العراقية، لم تغب عن انتباه العالم تماماً. ففي سنة ١٩٨٥ مثلاً نشرت مجلة (National Geographic) الأمريكية موضوعاً مصوراً بعنوان «وجه بغداد الجديدة». وفي عام ١٩٨٨ أوردت جريدة «الحياة» اليومية التي تصدر باللغة العربية مقالاً أشادت فيه بروعة ما وصفته بانتقال النحات العراقي «من المحترف إلى الشارع»^{١٢١}. وعلى الصعيد المهني الأكثر رصانة عمدت إحدى أبرز المجلات اليابانية المعمارية المتخصصة، إلى عقد مقارنة بين ما كان يجري في بغداد خلال فترة التسعينات وبين الأعمال التي قام بها هاوسبان في أواخر القرن التاسع عشر، بقصد إعادة بناء باريس وتغيير ملامحها في عهد نابليون الثالث (حيث أكدت المجلة على ملاحظة أن كل

النصب التذكاري والمدينة



١٧ - نصب الجندي المجهول (١٩٨٢)، كما صممه خالد الرحال.



١٨ - هذا الشكل البصري لنقل الدرع التقليدية، أما الزينغورا فترمز إلى منارة سمراء، التي تعتبر من أقدم وأشهر منارات
الهندسة الإسلامية. تحت النصب هناك متحف. لماذا؟ لأن فاسك مثل هذا البناء الغريب كان بحاجة إلى إقامة لئس قوية.
فأقيمت... ولقبح وسطها متحف... لم ؟؟؟

تلك الجهود تمت خلال فترة قصيرة نسبياً لم تزد عن عشرين عاماً. وأضاف رئيس تحريرها في مقاله الافتتاحية أن بغداد أصبحت أشبه ببونقة حضرية كبرى لصهر تجربة جمالية جديدة تتجاوز عصر المدرسة الحديثة. وقال بهذا الخصوص:

«فيما بين عامي ١٩٧٩ و ١٩٨٣ تجمع في بغداد مهندسون معماريون من أجيال الجيلين الثاني والثالث من مدرسة المعمار الدولية، حضروا من كافة أنحاء العالم للمشاركة في مشاريع إعادة بناء المدينة وتنظيمها. ونستطيع القول أن ذلك التجمع كان ملتقى لطيفة الرواد... وكان أولئك الحبراء يعمون جيداً طبيعة المشكلات الاجتماعية والتاريخية... المحدقة بغن العمارة. وبدا أنهم يشتركون في آرائهم حول فنون الهندسة المعمارية والمعصر الذي يعيشون فيه. وهم على العموم وصلوا في الوقت المناسب ليشهدوا إسدال الستار على الفصول الأخيرة من أداء فن العمارة الحديث، فيها كانوا يسكنون من سبيل للخروج به من الأزمة التي تعترضه.

... ولدى الرئيس صدام حسين تصور واضح لما ينبغي أن تبدو عليه بغداد في المستقبل (مثل نابوليون الثالث) وشارك بنفسه في بعض المحلفات الدراسية التي عقدت في بغداد لبحث الأساليب والمناهج المعمارية. وهكذا فإن مساهمته الشخصية في النقاش جاءت تعبيراً عن الدعم الرسمي الكامل للعملية التي تهدف إلى إحياء المدينة.

وبالتالي تنكس بعض إنجازات بغداد المعمارية حساً واضحاً بالعوامل التاريخية والإقليمية المتأصلة في تراث المدينة ومناخها وموقعها الجغرافي. وهذه التجزأت هي المنبع الذي يمكن أن نستلهمه حركة معمارية عالمية جديدة. وهي تطوي أبشاً على إمكانية صقلها في شكل أسلوب خاص يبرز وصفه بأسلوب بغداد الأصيل كطرز معماري متميز. إنها حسب تعبير الجادرجي / مستشار رئيس البلدية لشؤون التخطيط والهندسة المعمارية / : «... شيء تم التوصل إليه بعد إخضاع الطابع الإقليمي على أسلوب العمارة الدولي»^{٤٠}.

بعد فترة قصيرة من إنجاز نصبي الشهيد والجندي المجهول، تفتت قريحة الرئيس عن فكرة النصب التذكاري الثالث محور هذه الدراسة، أعني «فوس النصر». ومن الواضح أن هذه النصب الثلاثة تؤلف وحدة متكاملة. فهي كلها تشير إلى الحرب الدامية التي استمرت ثمانية أعوام، وإلى التجربة الجماعية التي خلفتها أهوال الحرب وآلامها في الوجدان العراقي. إلا أن كلاً منها يؤدي تلك المهمة بطريقة مختلفة. واعتقد أن آخر مبتكرات صدام حسين هو الذي توفر

فيه الشروط الحقيقية للنصب التذكارية المؤثرة كما حددها جيديون وليجير وسبرت. فالنصب الذي ابتدعه الرئيس شخصياً، قادر على تعقب الذاكرة العراقية كالأشباح، ونُشِبَ أظافره في نفوس كل البشر بقوة لا تملكها حتى قبة فتاح المذهلة، ولا يمكن أن تضارعها الصورة الساذجة العقيمة التي وضعها الرخال (النصب الجندي المجهول)، مع أن كلا من النصبين السابقين أضخم حجماً وأعمق جذوراً في الأرض (بما أقيم تحته من مباني الاسمنت وقاعات المعارض وغير ذلك)، وكلف بناءه مبلغاً أكبر بكثير مما احتاج إليه نصب الرئيس. ذلك أن هذا الأخير ينضج بميزة خاصة لا يشاركه فيها النصبان العملاقان اللذان سبّاه، وإن كانت تنجل في مشروع آخر غريب ومتواضع نسبياً تم افتتاحه مؤخراً بمدينة البصرة.

وسط ساحة خضراء بمحاذاة الضفة المواجهة لمجرى شط العرب، وفي إطار من روافع البناء الجائمة وسط منظر سريالي من لوحات الإعلان السوداء، التي تذكر الزائر بأعداد القتلى العراقيين الذين سقطوا دفاعاً عن البصرة والفاو، وكميات القنابل التي ألقيت على أرض العراق، يتنصب ثنائون عملاقاً بالحجم الطبيعي والشكل الحقيقي لضباط وقادة عراقيين ممن لقوا حتفهم في تلك المعارك. وهذا المشروع بالذات حظي بأولوية خاصة أثناء السباق المحموم لإعادة بناء مدينتي البصرة والفاو من الدمار الكامل تقريباً بعد أن دمرتهما الحرب. وصنع التماثيل فريق من النحاتين العراقيين نغلاً عن صور عائلية حقيقية يظهر بها أولئك الأبطال في أزياء متنوعة، أحياناً بمعدات القتال وأحياناً من دونها. والخاصية الوحيدة المشتركة بين هذه التماثيل كلها هي أن عيني كل واحد من الرجال شاخصتان بنظرة صارمة نحو الجانب الإيراني عبر مياه شط العرب، بينما تمتد إحدى ذراعيه مشيرةً بأصبع الاتهام في الإيماء نفسه (انظر الشكل ١٩).

وإذا كان ثمة «أسلوب» جمالي معين في مدينة صدام حسين (وأننا اعتقد ذلك)، فقد بلغ ذروته في آخر نصب تذكاري من السلسل الذي شهدته بغداد وفي المنظر السريالي المقبض المخيف بالبصرة. فمثل هذه الأشكال والرموز تمنح



١٩ - ساحة التنازل في كورنيش البصرة . . . تشاهد هنا لشيل ضباط عراقيين يشيرون ناحية إيران عبر هذا البحر الذي دارت من حوله وحس ألقى الملوك التي تحفظها التذكارة الخفية . هذه التماثيل هنا ثمانية ، نحتت انطلاقاً من صورة التقطت لضابط شهيد ، ١٩٨٩ .

النصب التذكاري والمدينة

ذلك الأسلوب معنى في الظروف التمييزية جداً للثقافة والتاريخ والحياة السياسية العراقية. وذلك أن وطراز بغداد الذي صاغه الرئيس، هو المعبر الحقيقي عن المدينة البعثية، وليس أسلوب المدرسة الحديثة المبكر الذي نقل عن الغرب، ولا آخر الحذلقات الجمالية التي جاء بها أتباع وما بعد المدرسة الحديثة، ممن شاركوا بحماس غامر في إعادة تطوير بغداد^(١١).

هل النزعة إلى إقامة النصب التذكارية خاصة موضوعية كامنة في صلب أي مجتمع حضري، وما على الفنان سوى إظهارها إلى حيز الوجود، كما افترض أنصار المدرسة الحديثة منذ وقت طويل؟ أم أنها مجرد تأويل انتقائي يقدمه الفنان نفسه بشأن الكيفية التي يمكن للقيم والأشكال السائدة في مدينته أن تعيد بها تجسيد بعض مبادئ الثقافة أو التاريخ، كما قد يزعم أصحاب ما بعد المذهب الحديث في الفن؟ فمن الأسبق في الوجود، أهو الفنان أم المدينة التي يعبر عنها؟ إن نصب صدام حسين، من وجهة نظر هذا النقاش، يتميز عن أسلافه بكونه تدخلاً مادياً مجسماً وملموساً في رسم ملامح المدينة من جانب الرجل الذي يقف وراء سائر التغيرات الأخرى. (وكذلك فإن مجموعة تماثيل البصرة، رغم كونها حصيلة جهود عددٍ من النحاتين، تبدو مستوحاة من تحفة واحدة، ربما كانت أيضاً تحفة صدام حسين). ومن هنا فإن إجماع هذا النصب يُلغي الخلاف مؤقتاً بين كل الذين هابوا المدينة، بل ربما يلقي أضواء جديدة على الطبيعة العامة لظاهرة النصب التذكارية ذاتها.

إن النصب التذكاري، كما ذكر ألدو روسي في بعض كتاباته، هو العلامة التي يفهم منها المرء شيئاً لا يمكن أن يقال بغيرها، لأنه يخص سيرة الفنان وتاريخ المجتمع^(١٢). وقد اعتبر روسي النصب التذكارية بمثابة علامات ثابتة داخل المدينة، التي تعدّ هي نفسها صمعة بشرية جماعية متغيرة عبر الزمن وتتألف من أجزاء متعددة. وهو، كأساطين المدرسة الحديثة الثلاثة سيرت ولجبر وجيديون، يرى أن النصب هي التي تشكل أجزاء المدينة المقفلة بصفة البقاء والدوام، نظراً لقدرة على الإحاطة بالتاريخ والفن والذاكرة الجماعية للمكان. وهي في رأيه تعدّ أعمالاً فنية عن جدارة واستحقاق، بل تسمو على الفن من

حيث كونها علامات إرادة جماعية. ويرفض روسي التعبير المجازي الشائع الذي يشبه المدينة بكتائن عضوي حيّ يتشكل من خلال التطور المتراكم لعملية التكيف مع وظيفته. فروسبي يرى، على خلاف ذلك، أن النصب التذكاري نوع خاص من الأعمال الفنية، يقوم في إطار عمل فني أوسع تمثله المدينة. وهو حدث عام وشكل فني في آن واحد يتسم بأسلوب معين فريد في زمانه ومكانه، ومع ذلك فهو يربط بين ماضي المدينة ومستقبلها. ولذا فإن جوهر النصب التذكاري، كمثل جوهر المدينة، يكمن دائماً في مصيره.

وروسبي كان يتحدث عن مدن كروما وغرناطة ويفكر في آثار حضارة عظيمة مثل الساحة الرومانية القديمة وقصر الحمراء، ولا يكن في ذهنه وجه بغداد الجديد ونصب صدام حسين. إلا أن طريقة تفكيره تذكرنا بأن المدن، وأكثر معالمها أصالة، تكون دائماً صورة صادقة بعضها للبعض الآخر، فمن خلال إحداها يمكننا التعرف على حقيقة الأخرى. وبغداد صدام حسين الجديدة ليست مجرد عاصمة عادية من عواصم العالم الثالث محشوة بالناس والأشياء كغيرها اتفق، سواء كانت قبيحة أو جميلة، وإنما هي أيضاً حالة نفسية جماعية لها أغتها الخاصة. والتفكير في مدلول تلك الألفة لا بد أن يبقى ناقصاً شأنه شأن المصير الذي لم يتحقق لغوس النصر نفسه.

الفصل الرابع

السياسة كفن

كان الإنسان عبر التاريخ يتطلع باستمرار إلى ما هو أبعد من 'المرئي'. لكننا نجد أحياناً أن المتطلع إلى ما هو أبعد من المرئي، يجعله يتخذ من المرئي نفسه حالة وكذا قائمة خارج إرادته وخارج الحضور العلمي لحواسه، فيجعل من العنصر الذي يصنع نفسه من الحجر إلخاً له، رغم أن هذا العنصر في مادته جزء من الأرض التي يقف ويحمل على سطحها. إذن فإن حاجة الإنسان إلى المتطلع خارج ما يقع بين يديه أو إلى «روح» حتى ما هو موجود بين يديه من مادة وما هو مرئي منها، حاجة قديمة. ولذلك نجد أحياناً يجعل من العنصر حجراً ينظر إليه على أنه «روحاً». وغالباً ما نشهد الحاجة الإنسانية إلى المتطلع خارج المرئي وإلى ما هو أبعد منه، عندما تزداد سيطرة الإنسان أو مصرفته للمرئي، وعندما يزداد شغفه به إلى الحد الذي يفقد فيه قد أتبع وكله الحاجات الإنسانية، في جانبها الذي صار يشعر بالإعتق أو «الفراغ» كنتيجة للإشباع المادي. أو عندما تسحق ظروف الحياة وتتقلب عليه فيشعر «بالفراغ» لعدم مقدرته على السيطرة على شؤونها وتسخيرها وإحضار مستلزماته وحاجاته منها كما ينبغي. وهكذا نجد الإنسان يتطلع إلى «الأفق» وإلى الأعلى متجاوزاً المنظور عندما يرتقي الذرى في أعلى قممها.

صدام حسين^(١٣)

إن النشاط السياسي والعمل الفني لها علاقة متشابكة بالحياة من هذا المنظور الوارد أعلاه. فتختل نوعين من السياسة يقفان على طرفي نقيض. أحدهما يمكن أن نسميه أسلوب السياسة البشرية (بمعنى الدعوة إلى صنع «الإنسان الجديد» وبناء «المجتمع الجديد») وهو يشبه الفن من حيث كونه يتعلق بالعمل على استحداث أشكال جديدة. ويقع عند الطرف المقابل ما نعرفه بالسياسة الديمقراطية - التي تنطوي على مفاهيم التراضي والتناقص والتعقيد والسباح بالتعدد والاختلاف - وهي بحكم طبيعتها بالذات تقتضي الحضور لأعراف

معينة موجودة سلفاً. وكلا النوعين «مثالي» ليس له وجود خالص في العالم، ولكنه مجرد عامل مساعد يمكننا من التمييز الواقعي في ظروف محددة (وذلك أن التسامح المطلق يعني الحمود والتوقف عن الفعل، كما أن المثالية الصرفة لا تسمح بوجود أي عائق في طريقها). وحتى صدام حسين لا بد له من احتفال بوجود الآخرين إلى حد ما.

وبالنسبة إلى الفن وإلى السياسة كفنّ، يبدو أن «العالم لا يعدو كونه مجموعة من المظاهر الخارجية لا بد من تطويعها بما يتفق ومنطق الأنماط السلوكية المتكاملة التي تسود عالم الفنان الخاص^(١)». وهذه النزعة إلى التصرف بالعالم بقصد إعادة تشكيل حقيقته الموضوعية، تجمع بين الفن والسياسة تحت مظلة واحدة تمثل الطبيعة البشرية على نحو فريد. فعل خلافاً العلم الذي ينظر في اتجاه واقع خارجي، نجد أن واقعية الفنّ والسياسة كفنّ هي من صنعها الخاص. وكلاهما موغل في المثالية لأن الواقع الذي يخلقه من نتاج ذهن. وظاهرة اجتذاب الخضوع وتعهد الفعل، يستوي فيها كل من ممارس النشاط السياسي الطموح مع كل الفنانين الحقيقيين في علاقتهم بالعالم.

فالفارق الوحيد بين صدام حسين وبقية خلق الله من أمثالنا هو أنه، علل شاكلة الفنان المتفوق، يتطوّر في هذه النزعة إلى حد مدهش وخارق للعادة. والملاحظة التي سجلها سبرت وليجير وجيديون بقولهم «إن الذين يحكمون أي شعب ويدبرون شؤونهم، رغم ما قد يتصفون به من سبات الألمعية في ميادين اختصاصهم، إنما يمثلون، في أغلب الأحيان، نموذجاً من الإنسان العادي في عصرنا، من حيث التذوق الفني»، تلك الملاحظة لا تنطبق على هذا الرئيس. إنها نصف أولئك الذين يقفون عند الطرف الآخر من مسطرة القياس التي يمثل صدام حسين أحد طرفيها. ومع أن مادته الخام أناس حقيقيون، وليست بعض مواد البناء أو مجرد قطعة قماش مشدودة للرسم عليها وعلبة من الألوان، فإن نزوات خياله الجامح لا تقف عند حد. وحرية في التشكيل لا تعترف لغيره بأية «حقوق» (علماً بأن فكرة حرمة الفرد في حد ذاتها - مقابل المصلحة «العليا» للجماعة - لم تشهد قط أي رواج في الثقافة العراقية). والواقع أن حرية صدام

السياسة كفن

حين مثل حرية الفنان، لا تلجم إلا من الداخل بالقيود التي يفرضها على نفسه من تلقاء نفسه، وفي حدود ملكة التخيل عنده وأولوياته الخاصة. وبالتالي فإن معايير الحكم عليه لا بد أن تكون من وضعه هو نفسه، وليس من وضع شخص غريب يطلق أحكاماً خارجية. وتصور منظر العالم من أعلى قمة الجبل، موحشاً يبعث في النفس رهبة ومهابة. وتخيل كم يكون جمال الطبيعة خالياً من المعنى وباهتاً من دونه! فهل من المعقول إصدار الحكم على ذلك المنظر البديع من سقط المتاع في الأسفل؟. إن نصب صدام حسين يتيح لنا رؤية المنظر من قمة مثل هذا الجبل السحري. وهو مشهد بدلنا على ما نستطيع إنجازة كبشر متى وطينا العزم على تحقيقه فعلاً. ومن موقعه الممتاز تنبسط أمام أعيننا فرصة ثمينة لإعادة طرح تساؤلات قديمة قد لا تكون لها إجابات ثابتة.

من خلال لحظة التأمل التي اقتبسناها أعلاه، يقدم لنا هذا الرئيس الفنان، فراسة إنسانية وتاريخية أصيلة. وهو يتحدث عن الإبداع في الفن وفي السياسة، وعن كيفية خلق شيء من لا شيء، أو من داخل الذات يفرض نفسه بعدئذ على العالم. وقبل عصر النهضة الأوروبية لم يكن ينسجم بهذه القدرة الخارقة إلا الله وحده. فأول فنان وضع في مصاف الألهة كان ميكيل أنجيلو، إذ أن الناس في عصره رأوا أن من يبدع مثل أعماله لا بد أن تكون عليه مسحة ربانية. وهكذا ولدت فكرة الخلق كقدرة بشرية. وعلى مر الزمن ترسخ المفهوم المعصري القائل بأن كل الرجال (ثم أضيفت النساء أيضاً فيما بعد) يولدون معهم طاقة خلاقة كاملة، وإن كان البعض أكثر قدرة من غيره على الإبداع في مختلف المجالات. وسواء تم خلق العالم في سبعة أيام أو أكثر أو أقل، فإن إمكانية الخلق ارتبطت من ثم على نحو لا تفهم عراه بالتعبير الإنساني، وتحقيق الذات وحرية التصرف في ذلك العالم بقصد صياغته من جديد. وكان تطبيق هذه الفكرة على الحياة السياسية والثقافية هو الماثرة الكبرى للثورة الفرنسية. ومنها نبعت المفاهيم العلمانية التي نستعملها الآن جميعاً فيما يتعلق بالإبداع الفني وجامات النظرة إلى السياسة كفن، حسبما أوضح صدام حسين لكاتب سيرته. ولكن الغريب أن نصب الرئيس يعود بنا إلى فكرة تأليه الفنان، إن لم نقل فن التأليه. ومع ذلك

فهو في تمجيدهِ للنصر وفي مادية تعبيرهِ (وعلى الأخص باستخدام أسلوب الصب في قوالب) يتعلق بإنسان عصري، يتصرف في عالمه سياسياً من دون أن يعترض طريقه أي عائق على الإطلاق. ولذا يمكن اعتباره على العموم بمثابة تمجيد مادي لخليط من التطورات المثبّنة في تاريخ الأفكار التي تناولت الفن والسياسة.

عن أن الكلمات التي نطق بها الرئيس ينبغي ألا يُنظر إليها كحفائظ مطلقة. ولا شك أنه هو نفسه لا يراها كذلك. فهي ذات قيمة نسبية بمقدار نسبة تاريخ الأفكار الذي استعرضناه لتلصق في سياق هذا النقاش. فالرئيس يتحدث عن نفسه. وكل آرائنا في الطبيعة البشرية - سواء كانت صادرة عن أعظم الفلاسفة أو أبسط أو أعمق النطقات - تتبع دائماً من تجاربنا الخاصة وفي نظرتنا إلى العالم كما توصّلنا إليها بأنفسنا. وهي لا تدلنا على «الحقيقة». ونحن جميعاً نستطيع أن نحمل أنفسنا على اكتشاف شيء ما في تلك الكلمات، شيء، ربما يصح قوله عن أحد الأصدقاء مثلاً أو حتى عن أنفسنا لفترة من الوقت. ولحظة إدراك كهذه، يمكن أن تربطنا حتى بشخص مثل صدام حسين. وبعد تجاوز تلك الرابطة المبدئية، ربما نستشف أيضاً من تفلسف صدام طموحاً مفرطاً، وقلقاً عمومياً على تحقيق غايته. وهذا لا يعاب على كل حال.

ولكن العجيب أن هذا الرئيس لا يشورع عن أي شيء على الإطلاق. وهو دائماً مدفوع إلى الأمام بقوة طاغية لبواجه، وإذا اقتضى الأمر ليمحو، كل ما قد يعترض طريقه. ويبدو أنه مثل مخلوق خرافي لم يكتبت خواص شخصيته بل ولدت معه (واسمه صدام يعني في اللغة العربية والتصدي، أو ومقحم العواقب). وعلى خلاف أي سياسي عادي أو مناضل حزبي، فإن هذا الرئيس فور وصوله إلى السلطة طمع في كل شيء وانتزع كل ما يريد. وإذا كان قد قال حتى عن «كتابة التاريخ العربي» انها «يجب أن تكون من وجهة نظرنا (البعثية)، والتركيز على الكتابة التحليلية (أي الشكل) وليس السردية الوقائعية (أي المضمون)»، فهو نفذ تلك المقولة بالفعل في العراق خلال السبعينات والثمانينات^{١١١}.

إلا أن نظرتهم إلى السياسة في شكلها الأفلاطوني الخالص، تمجد أوضح تعبير

السبابة كهن

عنها في فكرته عن مهمة التعليم. ففي خطاب مهم وجهه إلى حشد كبير من مرطفي وزارة التربية لتقريهم على عيهم ونقائهم كمرين قال صدام حسين:

«عليكم «بتطويع» الكبار، عن طريق أبنائهم، بالإضافة إلى الروافد والوسائل الأخرى. علموا الطالب والتلميذ أن يعترض على والده، إذا سمعها يتحدثان في أسرار الدولة... عليكم أن تضعوا في كل زاوية ابناً للشورة، وعبناً أمانة وعقلاً سديداً يتسلم تعليماته من مراكز الثورة المسؤولة... كما يجب أن تعلموا الطفل أن يحسد من الأجنبي، لأن الأجنبي هو عين ليلاده، وبعضهم وسائل خربة للثورة... إن الطفل، في جانب من علاقته مع المعلم، كقطعة المرمر اليكسر في يد النحات، حيث يملك القدرة على إعطائها الشكل الجسبل المطلوب، دون أن يتركها للزمن، وتقلبات عوامل الطبيعة»»

إن شخصية هذا الرجل ونظرفته السياسية، تلتقيان في نهج تفكيره بإمكان إخراج تحفة فنية إلى حيز الوجود بمجرد أن تلمع الفكرة في خياله. وهو ينظر إلى الطفل كما ينظر الفنان إلى مادته الخام. وعملية الخلق الفني، ما استمر تنفيذها، يلزمها النشاط المحسوم وضرورات الإعادة والمواجهة والصعوبات تماماً مثل هذا الطراز من السياسة الخيالية. فكلاهما يشبه الحياة في لحظاتها العاصفة والعصية. ولكن لعمل الفني حالما ينتهي يفقد فكرة غير مؤذية، مجمدة في الزمان وساكنة في شكل حسي، أي أنه يصبح فكراً ميثاً. ويكون قد اكتسب صفة الدوام أو الخلود على حساب الفعل وعلى حساب الحياة. ومثل هذا لا يمكن أن يقال عن عواقب العملية التعليمية التي دعا إليها صدام حسين، إذا كان الطفل عنده ما زال يحتفظ بأية صفات إنسانية على الإطلاق. وبقد ما يفقد الطفل قدرته على الفعل، وبالتالي يفقد آدميته، لو تعلم في ظل نظام صدام حسين، فإن هذه المقارنة تبقى صحيحة. فمسألة التحكم في نفسية الطفل، وليس صياغة النصب التذكارية، هي التي تحيها بلب المشكلة الحقيقية للسياسة، وربما كان ذلك المتعطف الذي ينبغي أن تنفصل عنه الممارسات السبابة عن منتج الفن. وإن كانت لا تفعل ذلك في جميع الأحوال.

والعمل السياسي يمكن أن تكون غايته إيجاد دساتير أو قوانين أو مؤسسات

جديدة. وهذه الأدوات التي يصنعها الإنسان لا تقل «ذاتية» عن العمل الفني. ونحن كجماعة (في شكل أمة أو منظومة سياسية) نختار أن نريدها أو لا نريدها. ولكن مصدر النشوة الحقيقية في السياسة ليس في مثل هذه «الأعمال» التقليدية والمحددة تاريخياً، وإنما يكمن في ممارسة النشاط السياسي ذاته، كما يعرف كل من خبر طعم تلك الممارسة. والإشباع النفسي الذي يمدنا به النشاط السياسي الفعلي يشبه معاناة سيزيف. فهو يتحقق في أخطر اللحظات ويختفي حالما يتوقف الفعل. وعادة لا يكون شئ في نهاية الطريق غير أن المرء (في ظل النظام الديمقراطي) يملك الضمان الرسمي لحقه في تكرار العمل نفسه وتذوق المزيد من متعة أعباء سيزيف، والتأرجع الدائم بين قمة الرجاء وقاع اليأس والفتور.

وفي التمثيل على خشبة المسرح أمام الجمهور يمكن أن «اكتشف» ذاتي، إن كان ذلك ما أنزع إليه. وه العالم كله مسرح، على قول شيكسبير الذي تعيش شخصياته أقدارها اللامتناهية الألوان والظلال مرة بعد مرة، يمثل هذه الروح. وصحيح أن المرء يستطيع أيضاً أن يستمتع بمشهد الحياة العامة سلباً كجمهور المسرح (وهذا نوع من المتعة يأتي مع التقدم في السن). ولكن إذا كان المواطن ميالاً إلى ممارسة السياسة حقاً (لا بمجرد التفكير فيها أو الكتابة عنها من موقف المتفرج)، فلا بد أن يشتهي اعتلاء خشبة ذلك المسرح مرة بعد أخرى، إلى أن يسقط من العياء، أو يتجاوز سن القدرة على أداء اللعبة.

فما هي العاطفة الإنسانية التي تمس صلب السياسة مباشرة؟ إنها رغبة المشاركة في حياة الجماعة عند أرسطو. وهي نزعة الخير وحب الإنسان لإخوته البشر في رأي روسو، حسب نقده المبرر لفكر حركة التنوير الفلسفية ومبدأ إقحام «العقل» في السياسة، الذي أدّى، في اعتقاده، إلى تغليب الأنانية على الغيرية. أما ميشال عفلق، مؤسس حزب البعث ومنبع كل الآراء السياسية التي يجعلها صدام حسين، فقد كتب يقول: «إن القومية تعني الحب قبل أي شئ آخر، والحب لا يبحث عن أسباب لحبه، وإذا بحث عنها، لن يجدها. فمن لا يستطيع أن يحب إلا لسبب واضح يكون هذا الحب قد ذوي في قلبه

السياسة كفن

ومات^{١٣١}. والمشكلة الصعبة إذن هي أن ننظر إلى الطفل عند صدام حسين، مع العلم بأنه شبهه «بقضعة من المرمر في يدي نحات» يتم صوغها من تاجيج مثل هذا الحب الطاغوي.

ونظرة السخرية والاستخفاف بالسياسة (على اعتبار أن الساسة مجرد كذابين محترفين ودجالين وغشاشين ومنافقين) تبدو من السطحية بحيث لا تكفي لحل لغز كهذا. كما أن السخرية على كل حال، سرعان ما تتحول إلى موقف يفترض أن صاحبها بمنأى عن كل الفجح المحيط به في دنيا السياسة. ونظام حكم كالنظام العراقي في ظل صدام حسين، يؤدي إلى انتشار السخرية في الفكر، والانتهازية في الفعل، كنوع من الحماجز النفسي لتفادي الطوق الغامر لهذا الحب المفرط. ولكن النظام نفسه لا يتشكل على ذلك النحو. فالسياسة كفن أو القومية كحب، وهما وجهان لعملة واحدة، تعني حقائق الحياة الأساسية في بلد كالعراق الآن. وهذا القول ليس انتقاداً أو تمكياً على واقع الحال، وإنما هو النتيجة المنطقية لأخذ كلمات الرئيس (ونصبه التذكاري) على محمل الجد كما يبدو.

والفارق الوحيد بين النشاطين الفني والسياسي، هو أن الأول يسفر عن نتيجة تدوم طويلاً، بينما يكون الثاني دائماً سريع الزوال. فالعمل الفني تحيط به هالة معينة تفصله عن فناء صاحبه. والنصب التذكارية توفر عنصر الدوام الذي يفقر إليه العمل السياسي دائماً (وهو ما يميل ألدو روسي إلى تسميته بخاصة «الاستمرارية»). وهنتر الذي كان من الواضح أنه «فنان خائب»، أدرك هذه الحقيقة كما لم يدركها أي سياسي آخر في القرن العشرين. فقد كان مولعاً برسم مخططات نصب تذكارية يحلم بإقامتها في مدينة برلين، وكان ذلك في أوائل العشرينات أثناء فترة التضخم الاقتصادي الحائق، حين لم تكن ثمة بارقة أمل في إمكان وصوله إلى السلطة في أي يوم من الأيام. ويرى أنسبرت شبير، المهندس المعماري الشاب الذي عينه هنتر لتنفيذ مخططاته بعد سنة ١٩٣٣، أن «حسه برسالته السياسية وشغفه بفن العمارة كانا متلازمين على الدوام»^{١٣٢} (انظر

الشكل (٢٠). ويروي شير قصة ملبية بهذا الشأن تتعلق بنظرية «قيمة الحرائب» التي وضعها هنتر.

ففي عام ١٩٢٣ رأى شير أن أساليب البناء المعصرية لا تكفي لإقامة «جسر» التقاليد إلى الأجيال التالية، الذي كان هنتر يدعو إليه. فأكداس الانقراض الصدمة ما كانت تكفي لإلهاب الروح البطولية، لأنها لا تهزم على نحو لطيف، وليس في وسعها الإيحاء بالمشاعر السامية النبيلة بالقوة نفسها التي أوحى بها الكانديديت القوطية إلى جون راسكن مثلاً^{٢٠}. ونظرية شير عابجت مشكلة الحطام المعصري هذه بطرق فنية وإنشائية متعددة. ولتوضيح أفكاره عمل على إعداد رسم يبين شكل العمارة المنشودة:

«بعد أنيصال من الإجمال، وقد اكتسب بفروع التليلاب ونهاوت أعمدها وتصدعت جذعها هنا وهناك، لكنها لم تزل واضحة المعالم. وهذا الرسم اعتبر



٢٠ - التصميم الذي وضعه هنتر في العام ١٩٢٥ لغرس النصر الذي كان من المقروض أن يقام تخليداً لذكرى الضحايا الألمان خلال الحرب العالمية الأولى. من الواضح أن هذا التصميم مقتبس عن «غرس النصر» الفرنسي. ولكن بأحجام ضخمة جداً.

السياسة كفرٌ

كفرًا في نظر حاشية هتلر. إذ بدا للكثيرين من أتباعه القريبين أنني ارتكبت عملاً مشيناً بمجرد تصور فترة انحطاط للرايخ الناشء حديثاً، والمقدر أنه يبقى ألف عام. ولكنه هو نفسه قليل التفكير باعتبارها منطقية وملهمة. فأسر بأن تشيّد كل الماني المهمة في دولته مستقبلاً وفقاً للمبادئ التي تضمنها «قانون الحرائب هذا»^(١٢).

فالأهمية الكبرى لنصب صدام حسين، من وجهة نظر السياسة كفرٌ، تكمن في كونه - مثل قوس النصر الذي رسمه هتلر بارتفاع أربعين متراً (وهو أيضاً أعلى من مصدر إلهامه الباريسي بمرتين ونصف) -، يجسد ابتهاجه الشخصي بلعبة السياسة، وهو في الظروف العراقية ابتهاجٌ يقتصر عليه وحده دون سواء. ولا يمكن أن يتهي، حسب طبيعة الأشياء، إلا بموته. وثمن تجسيد أية «فكرة» في قالب ثابت وباتّي، يكون دائماً ضياع النبض المستمر والمتبدّل في تجربة الحياة الحسية ذاتها. وحتى أطفال البعث يدفعون هذا الثمن، وإن كان على نحو مختلف. ومضى دفع الثمن فإن «الروح الحية» للفنان أو العصر أو حتى لشعب بأكمله في مرحلة معينة من تاريخه، لا يمكن أن تبقى إلا من خلال دوام شيء جامد وميت من صنع الإنسان. والرائع في الأمر أن النصب العظيمة هي دليل على أن تلك الروح أحياناً تتخلد بالفعل وتبقى.

الفصل الخامس

أندي وار هول وصدام حسين

وما أروع أن نرى عالماً كاملاً في حنة رمل
وحنة في زهرة بريئة،
ونحمل اللاتهاية في كفك
والأبدية في بحر ساعة

وليام بليك^{١٠٠}

يوم رسم أندي وار هول علبة من حساء كامبل ، باستعمال الشاش الحريري
نقلًا عن صورة فوتوغرافية مكبرة، كان ذلك بمثابة إعلان عن نظرة معينة إلى
الفن والثقافة الشائعة، اعتبر جديرًا بالمعرض في أرقى متاحف نيويورك وأشهر
صالاتها الفنية (انظر الشكل ٢١). فالصفة الاعتيادية لسلعة استهلاكية رائجة،
يجري إنتاجها بالجملة، قد أضفيت عليها حالة فنية في إطار الفكرة القائلة:
وانتم جميعاً ربما تظنون أنكم شاهدتم علبة من حساء كامبل مرات عديدة من
قبل، ولكن هذه اللوحة تقول إنكم لم تروها على حقيقتها أبداً.



۴۱ - لوحه ایمنی وارهوت «نی کلس» «غذا» «سوپ» «کامپل»، ۱۹۶۱، صدفه حریریة عن القماش، مقدس ۳۰.۱
۴۲ و ۴۱ یس

أندي وارهول وصادم حسين

وبقدر ما يتعرض الأمريكيون لالوان ثقافة الإستهلاك، والإعلانات المحيطة بهم من كل جانب في تجربة الحياة اليومية، فإن العراقيين محاصرون بالمثل رموز سطوة الزعيم المريعة. صورة معلقة في بيديهم، وملصقات في كل المتاجر والمطاعم والبناني العامة، ولوحات مفصلة بالالوان، أكبر من حجمه الطبيعي، تنتصب على امتداد الطرقات الفسيحة وفي الشوارع والميادين، ناهيك عن حضور الغائد باستمرار من خلال الإذاعة والتلفزيون في منوعات لا حصر لها من الأوضاع المصطنعة والأزياء المختلفة، فذلك هي نوعية اللانسات وأعضاء النيون والإعلانات وفواصل الدعاية التجارية التلفزيونية التي تطبع الحياة المصرية في مدينة بغداد (انظر الأشكال من ٢٢ إلى ٢٥). وهي تؤثر في الذهن لاشعورياً أو من وراء السار، إذا صح التعبير، ويُعد وجودها أمراً مفروضاً منه لأنه كان لا بد من التسليم بها منذ البداية، ولا أحد اليوم يملك أن يتذكر كيف بدأت الحكاية كلها أو يستعيد ذكرى «الأيام الحوالي»، حين كان الحال مختلفاً كل الاختلاف. فالتناس يميلون إلى النسيان، فيما تولد كثرة التكرار عادات ذهنية جديدة. وشيئاً فشيئاً ينسل ما كان طافياً على سطح الوعي ليغيب في ثنايا الذاكرة وأعمقها الخفية.

ورغم ضجيج وسائل الإعلام وطوفان الصور، فإن الناس لم يجربوا بعد سطوة الغائد تماماً على النحو الذي يتطلبه النصب التذكاري الجديد. والمسألة هنا لا تحتاج إلى مجرد التذكر، لأن هذا النصب يختلف عن ركام الصور المحيطة بالمواطنين من حيث أنه يضع المرء وجهاً لوجه أمام الواقع السائد، قبدعه فجأة إلى سطح الوعي. وإذا بقيت كل الظروف الأخرى مثلما هي الآن، فإن هذا النصب المهادف إلى تمجيد الانتصار وسلطان صدام حسين، قد يكتب على مر الزمن، هالة أكبر من حجمه بفضل التناغم الكامل بين القصد والشكل المادي والواقع المطابق. وصادم حسين ما كان ليرضه أن يحس شكل ذراعه فتان غير بأعمال التجميل، كما أن أندي وارهول ما كان ليريد أن يغير بضربات فرشاته الخاصة على لوحة الرسم، معالم التصميم الأصلي الذي وضعه مصنع كامبل نعلبة الحساء الشهيرة، (وكان سبق لجانيس جوتز، سلف وارهول، أن فعل ذلك

الصعب التذكارية



٢٣ - داخل مطبخ.



٢٢ - صورة صدام للرجل بين عقارب هذه الساعة الذهبية.



٢٥ - صورة تمسكة لصدام حسين في الصحراء.



٢٦ - صورة صدام وهم فوق كوخ زمني، في منطقة الأحواز الشيعية في جنوبي العراق.

أندي وارهول وصدام حسين

في اللوحة التي رسمها بيده سنة ١٩٦٠ مصوراً عليتي بيرة من البرونز. فقد تعمّد ألا ينسخ بطاقة العتبة أو حجمها الحقيقي، بل تصرّف في الصورة قليلاً. ونقل الواقع يحذاقيره من خلال استعمال صورة فوتوغرافية بكل ما يتضمنه ذلك من مقابلة بين التخيّل والواقع، أو الإيضاح أو الفن، كان ضرورياً للحظة الإلهام الفني في أعمال وارهول. وهو ضروري لفن النصب التذكاري عند صدام حسين.

والحقيقة أن فن أندي وارهول ونصب صدام حسين لا يستهوياني. بيد أن الأول غير مؤذ، وليس هذا حال الثاني. إلا أن هذا موضوع آخر على أية حال. وتجربة العمل الفني، برغم كل شيء، تجربة محايدة من الناحية الأخلاقية. فما المانع في أن يكون لعالم السلع الاستهلاكية وعلاقات السوق على الإنسان المعاصر التأثير القوي نفسه الذي كان لكلمات وليام بليك عن حبّات الرمال، والزهود البرية على قراء أشعاره في القرن التاسع عشر؟ ومن يسمعه أن يتكر على العراقيين المعادين مشاعر الفخر والاعتزاز التي لا بد أن كثيرين منهم يحسون بها، حينما يرفعون أعينهم ليتطلعوا، مشدوهين، إلى رمز التغلب على محنة وطنية قاسية (مع العلم بأن أكثر من عشرة بالمئة من سكان البلاد هم أعضاء في الحزب، وأن عدد العراقيين الذين قتلوا في الحرب العراقية - الإيرانية يعادل نسبياً عدد القتل من البريطانيين أثناء الحرب العالمية الأولى؟). ولكن أيها كانت نظرتنا إلى محاولات وارهول وصدام (وسواء أكانت تستهويناً أو لا تستهويناً) فكلاهما بفضيخان إلى طرح السؤال: وما هو الفن؟ وعلى نحو محائل. وهذا هو نبع سحرهما الذي لا ينضب.

وفن وارهول لا يعتمد التهمك أو المحاكاة الساخرة أو أي نوع آخر من أنواع التعليق الاجتماعي النقدي أو «التعالي». وكان قد وصف الفن الشعبي بأنه «حب الأشياء». والفنان الشعبي روي ليشنشاين، الذي اشتهر برسوماته الهزلية المكبرة ومسللاته الفكاهية، علق على رواج أعماله الخاصة بقوله: «إن الأشياء التي يبدو أنني سخرت منها في الظاهر تعجبني في الحقيقة». ويدعو كلاس أولدنبرج إلى فن يكون «عذباً وسخيفاً كالحياة ذاتها على حد تعبيره»^{١١}.

النصب التذكارية

وقد رأى الناس في أعمال وار هول ما كانوا يشدونه، إذ أن إصراره العنيد على رفض إبداء أي تعليق قد مَسَّ وتراً حساساً في التجربة الأمريكية عقب الحرب العالمية الثانية. وحتى في سلسلة لوحاته التي أطلق عليها اسم «الموت والكارثة» (وهي تصور كراسي الإعدام الكهربائية وحطام الطائرات المهشمة) اكتفى وار هول بالتحديق في فظائع الحياة العصرية، كما لو كان يتفرج على مسلسل تلفزيوني ركيك. فما أشد الإختلاف بين هذا كله، وبين الجلس العارم للإصلاح والتزعة المثالية اللذين انسمت بهما أعمال الرواد الأوائل من أتباع المدارس الفنية الحديثة، كالمتقبلية ومذهب الفن البناء!

إن أعمال وار هول وحياته الفنية هي في خاتمة المطاف، تعبيرٌ عن القبول ببيئة الروح التجارية من خلال صور تنطبق على كثير من القيم التي نشأ عليها المجتمع الأمريكي المعاصر:

«ليس كل إنسان ميت الإحساس إلى حد أنه قد يشهد محاولة اغتصاب أو شروعا في جريمة قتل دون أن يجرَّك ساكناً متع وشرعها، ولكن كثيرين منا كذلك. نحن الآن في الغالب لا نأثّر لحوادث العامة والخاصة التي كانت تميز مشاعر الفنانين والفكرين وتثير الغضب في نفوسهم أيام الثلاثينات. فبعد الحرب العالمية الثانية جفت الدموع في أعاني العالم من فرط البكاء. وهذا هو العالم الذي ينطق بلسانه وار هول»^(١).

وقد سار وار هول على هذا المنوال في مختلف مراحل حياته الفنية، حتى أنه بدَّل نظرنا إلى العالم في النهاية. فقد جعل الفن متواطئاً مع الثقافة السائدة النابع منها، كما لم يفعل أي فنان آخر في هذا القرن. وفكرة أن الفن يمكن أو ينبغي أن يتجاوز حدوده الأصلية، أصبحت مشكلة عويصة للغاية. وفي مواجهة هذا التيار الجارف من النسبية والذاتية المتطرفة، نجد أن لغة الخطوط والأشكال والأحجام والألوان التي كان الفنانون «يتخاطبون» بها من قبل، كلغة عالمية مفهومة لدى الجميع، بدأت تفقد صحتها.

وثنياً مع منطق هذه النظرة، وبعد أن أصاب النجاح بين ليلة وضحاها، أقام وار هول شبه «مصنع للفن»، يفرز صور زوجات الأثرياء من هواة جمع التحف الفنية. وانتقل من رسم اللوحات العادية إلى نسخ الصور الفوتوغرافية

باستعمال الشاش الحريري، كما حاول إخراج عدد من الأفلام الجنسية، وامتلاك ناد ليلي، والتحول إلى مؤلف لموسيقى الروك، فتوصل إلى تحقيق الإمكانية التجارية الماثلة، المتمثلة في التعبير عن ميوله وأهوائه الخاصة (إلى حد أنه أصدر مجلة تعنى بأخبار المجتمع أسماها «مقابلات أندي وارمول»). وكان بذلك نذيراً بكل أبعاد الظاهرة المعاصرة التي نشهدها، في ما يحظى به «نجوم» الروك اللامعون من شهرة واسعة. وكما قال أحد المعجبين به «لولا وارمول لما كان ثمة «بريق» في هذا الفن، ولولا لظل ميك جاجر يزقن بالأغاني الكئيبة، ولما ظهر دينيد بوي على الإطلاق...». وإذا فبصرف النظر عما إذا كان العمل الفني مؤدباً أم لا، فإن ثمة تطابقاً أساسياً يسترعي الإنتباه بين أعمال وارمول وصدام حسين في علاقة كل منهما بمجتمعه الخاص. فكلاهما نجح في رفع القبول المطلق بالواقع العام إلى درجة التأليه. وكل منهما أصبح بطلاً خلال حياته عن طريق التثبيت بقبم معينة، لا بانتقادها أو التمرد عليها.

واعتراضي الشخصي على الفن في حد ذاته (بمعزل عن إدماجه اللاحق في شخصية الفنان) ليس سرده أن هذا الفن لا يمارس النقد. فقد يميل الفن إلى التمجيد مثلما قد يعمد إلى الانتقاد، وكثيراً ما يكون مجرد وصف يهتم بالفوارق الدقيقة ويشتم برقة الإحساس. وإنما ينصب اعتراضي على كون لوحات وارمول حرفة النقل وعقلانية أكثر من اللازم. وهي تنبذ حس الإدراك البصري لصالح تجريد غير مرئي. وتبدو الصورة نفسها في كثير من الأحيان عبارة عن رسم للكلمات (فهكذا تعمل وكالات الإعلان التجاري التي اشتغل بها وارمول سنوات عديدة قبل أن يجرب حظه كفنان مستقل).

وبالمناسبة أذكر أن موضوع هذا الاعتراض بالذات، يُعدّ مصدر «عظمة» في رأي الفيلسوف الموزع ميشال فوكو، الذي لا ينظر إلى وارمول كرسام وإنما يعتبره واحداً من أعظم مبدي «التفكير غير الوضعي» في هذا القرن. فمقولات المنطق «تعلّمتنا أساليب التوصل إلى المعرفة وتحذرتنا بجديّة من إمكانيات الخطأ...». وبالتالي، فنحن نعرض أنفسنا للتهلكة لو حاولنا التخلص من المقولات المنطقية. وما إن نتخل عن انضباطنا بمبادئها حتى نواجه خطر الوقوع

في شراك العتب والحماقة. وهذا بالضبط ما فعله وارهول، حسبما يقول فوكو، بطعمه اقتراصل للحدود الثابتة التي تفصل الفن عن الإعلان، والجمال عن الفج، والعن عن السطحية، أو نفرق بين الفنان ونجم موسيقى الروك. فالعبت يقول: وما المهم في تنوع الألوان وما إذا كانت داكنة أو فاتحة؟ إن كل الأشياء لا معنى لها، الحياة والنساء والموت! فما أسخف هذه الحماقة كلها!.. وارهول يتصدى للسخف (علل خلافاً غيره من الناس الذين يتمسكون باعتبارات المنطق والتمييز بين الأشياء)، وفي ومضة إلهام خاطفة، يدرك أن الشيء الوحيد الذي تبقى والشيء الوحيد الجدير بأي اهتمام هو ظاهرة التنوع ذاته، ولا شيء في وسطه ولا في ذروته ولا خارج نطاقه^{١٠٠}. فعلبة الحساء التي رسمها تمثل النسق الذي يساوي بين العديد من علب الحساء المشابهة. وصورة مارلين مونرو تصبح بمثابة الامتداد اللامتناهي للثقافة الجسدية من دون أي تمييز، وهنم جرًا.

وكذا يبطل مفعول اللغة البصرية، بمعنى لغة الأشكال والألوان التي لا بد من رؤيتها والإحساس بها لا مجرد التحدث عنها. وتعمل على القدرة المتفصلة على الإدراك الحسي أو تعلم كيفية النظر إلى الأشياء (مثلما يحتاج تذوق الموسيقى إلى تعلم كيفية الاستماع) مقدرة التفكير المجرد (وهي نفسها عدة المهنة عند فوكو كفيلسوف). وهذه هي الحصلة النهائية بنقض النظر عما إذا كان المرء يحب، ومن وارهول أو لا يحبه.

ولكن إذا كان وارهول قد نجح في طمس معالم الحدود وتخطيم الفوارق، فكذلك فعل صدام حسين بالتأكيد. فما هو نصبه التذكاري إذا؟ أم هو عمل فني؟ أم هو من سقط المتاع؟ أم عمل سوقي مبتذل؟ وهل يعتبر جيلاً؟ وهل ينطوي على خبر أم على شر؟ وهل يوسمنا حتى عدم الإكتراث به؟ وهل للإعجاب أو قلة الإعجاب به أي علاقة بالإجابات على أسئلة كهذه؟.. ولنفرض أننا من مواطني المدينة التي يحتل هذا النصب فيها مكان الصدارة. فهل يبدل ذلك من نظرنا إليه؟.. إن جرف علب الحساء التي رسمها وارهول في مياه المحيط الواسع من النسبية واللامبالاة، وه التفكير اللامنطقي، الذي

تميزت به أعماله الفنية، هو أسهل بكثير من تجاهل نصب صدام حسين هذا.

ثم إن هنالك مشكلات أخرى. فتحويل الشيء المبذل إلى فن أو إلى سؤال عن ماهية الفن (كقولنا: هل هذا عمل فني أم مجرد علبة من حساء كامبل؟) كان قد حدث من قبل عن كل حال (بادر إليه مثلاً مارسيل دوشان في مسهل القرن العشرين). وبعد دوشان تبدو لوحة وارمول مثيرة للسم. فمثل هذه التعابير عن الفن لا يمكن أن تصدر إلا مرة واحدة تفقد بعدها عنصر الطرافة. وحالماً تم تصوير علبة الحساء على لوحة الرسم، أصبح بالإمكان طرحها جانباً مثلها تلقى العلبة الفارغة نفسها في صندوق القمامة. فغلب وارمول تعوزها صفة التفرّد التي يضيفها الزمن. وتبدو كآلة علبة أخرى من حساء كامبل، وليس لها طابع أو شخصية مميزة. ولم يدخل في رسمها التفكير بالصورة الذهنية على أي مستوى مستقل تماماً، باستخدام عناصر الرسم المعتادة، من خطوط واللوان وأشكال ونسيج فني خاص. بل طغى المحتوى العقلي على التعبير البصري بالكامل. فضاء جوهر عملية الرسم باعتبارها معاناة للعلاقة بين جرّة الفرشاة وبين الشكل المنظور. ومع كثرة أمثال وارمول في الأوساط الفنية، فإن البعد المرثي البحث لما يُعدّ إلى الآن أحد الفنون المرثية سوف يزداد ضحالة وفقرًا. فقد غلب الطابع العقلاني على اللوحة الفنية ولم تعد تكشف عن مفاتها بالتدرّج عبر عدة مشاهدات وبمجهود حسيّ فعال من جانب المشاهد. ولكن ذلك هو المقصود بالضبط، وشهرة وارمول تقوم على أساس كونه واحد من كثيرين ممن عمدوا إلى نفس مهنتهم ذاتها وتحريفها بين قناني القرن العشرين. وبينما تظهر أشكال فنية جديدة (كفن التلصيق والتصوير الفوتوغرافي وفن التوليف والسينما ورسومات الكمبيوتر) يجري الاستغناء عن الأشكال القديمة من قبل الفنانين أنفسهم، ولو مؤقتاً على الأقل.

والسؤال المطروح فيما يعني العراقيين، من وجهة نظر فنية صرفة، يتلخص في التالي: ترى هل يحسون بعالمهم الخاص على غرار ما استطاع صدام حسين أن يستوحيه، مثل أندي وارمول، على نحو ذي مغزى في إحدى لحظات التجلي؟ وهل الشكل يضاهي القصد ويرتكز إلى قيم مقبولة سلفاً، بحيث يمكن

اعتباره تخليداً محمداً في البرونز لحقيقة يعرفها كثير من العراقيين عن عالمهم؟ ..
خلال إحدى أقصر اللحظات التي انتزعها من وسط مشاغله الكثيرة في زمن
الحرب، فكر صدام حسين بعقلية فنان. وكونه، مثل وارهول، يجسد الذات
والموضوع معاً لخواصره الخاصة، وهو أمر شائع جداً بين الفنانين.

الفصل السادس

السوقية والفن

«الكازينو في لاس فيغاس مبنى منخفض كبير. وهو النموذج المثالي لتصميم كل المحال العامة من الداخل . . . وقد استبدلنا المساحة الهائلة للحلقة بتسقيفها بممر مرتفع عن الأرض لممر المشاة، بينما أبقينا على حيز محطة جيراند سترال عموماً بعد تحويله إلى ساحة رائعة للإعلانات. وهكذا . . . فإن أماننا ومهارتنا لا تسهل في إقامة صروح تقليدية من التسوق الذي كان يتوحي للتعبير عن قاسم المجتمع من خلال عناصر مبهوبة ومزينة مرصدة على نطاق ضخم. وربما ينبغي لنا الاعتراف أن . . . كل الأماكن القبيحة المفتوحة للمجهور، باستثناء المسارح وصالات الرقص، إنما أعدت لاستقبال جموع من الأفراد لا يتشبهون بعضهم عن البعض ولا تربط بينهم أية علاقة واضحة. فالناحات الواسعة القليلة الارتفاع في المطاعم الممتدة الممتدة إلى مقصورات منفصلة، نوحى للزوار بشعور الإحتياج والعزلة في أن وحده، كما هي الحال في كازينو لاس فيغاس. طريقة الإضاءة في الكازينو تضفي على المبنى المنخفض طابعاً جديداً يوحي بالضخامة. ومصادر التحكم بالأصواء الصناعية والمألونة داخل الفجوات الممتدة توسع حيز المكان وتوحده . . . فلا تشع بأنك محصور في حدود ميدان معين، بل كأنك وسط انحاء المدينة المتألقة ليلاً».

روبرت فيتوري وانغرون^{١١١}

لسوء طالع الرئيس أن السوقية الحارقة في تعبيره المجازي عن النصر على إيران، تودي بقوة الخيال الأسرة التي تجلت في قرار صنع قنابل للذراعين، بدلاً من صنع نماذج لها. فالإمكانية «الجمالية» التي ينطوي عليها اختيار ذلك الأسلوب بالذات، قد ضاعت في متاهة من التناقضات غير المقصودة، ومواطن الضعف الشككية.

فقد كان إنشاء القوس نفسه عند كل من طرفي ساحة الإستعراض، علامة جهل مطبق (أنظر الشكلين ٢٦ و٢٧). ويتضح من أول رسم تخطيطي



٢٦ - حسب قوس النصر كما يبدو على ضوء حادة الانعكاسات، ويظهر في الصورة القوسان معاً. يلاحظ هنا وجود الصابغ الضخمة والحديثة التي تستخدم لإضاءة ملاعب كرة القدم، على طول البضاعة. يلاحظ كذلك إلى اليسار الجدار الغريب ذو شكل الهندسة. في هذا يمكن للمرء أن يلاحظ نموذجاً آخر للانقسام العربي الذي يطبع مفهوم هندسة المدن التي راجع في هذا العدد القصيرة رقم ٦.

(بالشكل ٣) أن هذه كانت نية الرئيس منذ البداية. ونوحى الإزدواجية أن للمكان أكثر من مدخل ومخرج واحد، مع أن هذا يتناقض مع روح المدينة التي ينتمي إليها النصب كما كان ينبغي أن يدرك صدام حسين. ثم إن الإزدواجية لا تتفق مع مبادئ التخطيط المعاصرة في هذا الجزء من العالم، حيث كانت البوابة المنفردة المجسمة تعتبر عنصراً أساسياً في فن العمارة، سواء في حضارة بلاد ما بين النهرين القديمة أو في العصور الإسلامية (أنظر الشكل ٢٨). وعلاوة على ذلك فإن صنع نسخة طبق الأصل، تجسّد الذراعين في الوضع نفسه بالضبط، مرتين، يُفرغه من قيمته كنصب تذكاري. فمعها كانت براعة النحت في تمثال لبين مثلاً إلا أنه يفقد عنصر الطرافة عندما يطالعك في وسط



٢٧ - مدرج المتفرجين، وجدار الاحتفالات والألعاب لسارية في الليل. يمكن مشاهدة قوس القمر من بعيد. تورنبرغ ولاس
بعباس يجتمعان معاً هنا.

كل بلدة ومدينة روسية. مما يعني أن حالة التفرد التي أضفاها سبك ذراعي
الرئيس الفنان قد تلاشت وزالت معها خصوصية التعبير (وكان من الأفضل
وضع تصميم مختلف للقوس الآخر وفقاً لفكرة مشابهة).

والأبعاد أيضاً كانت خاطئة تماماً، ليس لأن التمثال أصخم مما ينبغي، بل،
عل العكس، يمكن القول من وجهة نظر معينة، أن الساعدين لم يظهر منها
سوى القليل. وتكمن المشكلة في اعتماد التناسب، ومحاولة إعطاء مظهر بشري
بتصغير حجم بناء أريد له أن يكون ضخماً من الأساس. أعني أن المشكلة هنا
ليست مجرد الضخامة. فالذراعان متباعدتان جداً إلى حد أنه لا يمكن تصورهما
معاً كذراعين لشخص واحد (إذ تفصل بين محوريهما مسافة تسعين متراً تقريباً).
ومع ذلك فالافتراض أنها تشكلان قوساً واحداً. ولم تجر أية محاولة للتوحيد بينهما



٢٨ - باب النصر واحد من أبواب القاهرة الفتحية، كما رسمها المهندسون الذين رافقوا حملة نابليون إلى مصر في العام ١٧٩٨ (مستورة في كتاب «وصف مصر») تلاحظ التلصص الجالسة والشعبة الزائفة لأحد فكرة عن الحجم الحقيقي للنساء.

أثناء إقامة النصب (عن طريق معالجة الأرضية مثلاً). ونتيجة لذلك يبدو القوس مسطحاً وهزيلًا، يخترقه طريق عام فسيح، ويستمد فكرته من أرخص أنواع اللوحات الإعلانية (أنظر شكل ٢٩). ويفتقر تماماً إلى تلك الخاصية الأساسية التي تتسم بها كل أشكال النحت، ألا وهي خاصية الكتلة والأبعاد المجسمة (كما تظهر لك مثلاً من مشاهدة قوس هنري مور البديع في حديقة هايد بارك). والنصب الذي يمكن النفاذ من خلاله، كبناء مجوف، يتيح فرصة نادرة في فن النحت، لأن من الممكن استطلاع من الداخل والخارج على حد سواء. ولكن الفرصة بُذرت بالكامل، كما تهمد دائماً في مثل تلك الأقواس



٢٩ - جسم عشي عملاق يمثل عديم حسين وهو يمثل باب عشتار القديم في بابل. خارج إطار الرمز التخييل الذي يعيد المشهد إليه، ملاحظ أن رقة البناء (بالنسبة إلى حجمه) تحمل مظهر أكثر سيطرة مما يجب. وانخفاض واضح بين هذا المشهد وبين مشهد ساب النصر ذي الأبعاد الثلاثة، الذي يتحمل بطابع إنساني رغم جلاله. أنظر أيضاً إلى باب عشتار كما أعيد بناؤه (نصف حجمه الأول) في الصورة رقم ٣٩.

الخشبية المفصلة، التي تقيمها السلطات المحلية على عجل في مدن العالم الثالث، كي تنهر بها كبار الزوار الأجانب^(٣).

فيإذا يحدث لذراعين مفصولتين عن جسم صاحبهما عندما يتم تكبيرهما إلى حجم مفرط في الضخامة؟ إن نسب أجسامنا محفورة في أذهاننا بحيث يصعب علينا الإنفلات من صورتها الحقيقية. وما لم يكن فصل الأعضاء وتغيير أبعادها يستهدفان تحقيق غاية فنية جديدة (في إطار واقعها الخيالي الخاص، كما في بعض الأعمال الفنية السريالية مثلاً)، فإن المعيار الجسدي يمد فرض نفسه، وذلك ما حدث لهذا النصب. ولذا فإن المرء لا يستطيع مقاومة الرغبة في تصور شخص صدام حسين كئله محسكاً بالسيفين. ولكن حتى لو كان بالإمكان نبي جسم الرئيس لاتخاذ الوضع الملائم، فلا بد أنه كان يبدو قصيراً ومفلطحاً على نحو مضحك (ولي تقديرى أن عرض كتفيه في تلك الحالة كان يبلغ ثلاثة أمثال عرضها الطبيعي). ومن فيلم «هندسة الرعب» الذي حاول، بواسطة المؤثرات الخاصة، محاكاة طريقة الإمساك بالسيفين، انضحت عملياً استحالة لوي المعصمين لاتخاذ الوضع المناسب^(٤).

وثمة مشكلة أخرى تنشأ عن مثل هذه المقاييس الهائلة، وهي أنها تؤثر على إدراكنا الفطري السليم للمعيار الجسماني ذاته. ولكي يستقيم الموضوع عند قياس معين بنحتم تحريف النسب أحياناً. وهذا ما يعرفه الفنانون الذين يمارسون الرسم المنظوري. وكان مهندسو المعمار على الطراز الباروكي يحاولون خلق وهم السعة باستمرار، لأن ما كان يعينهم هو تأثير المساحة عاطفياً، وليس قدر انسجامها مع مبدأ ما (فقد أصبح ذلك من المشاغل العتاة عند أوائل مهندسي المعمار الحديثين). ولكن هل من الممكن تحريف شكل الساعدين عمداً؟ وكيف يتم التوفيق بين فكري البك والتحريف؟ مثل هذه المسائل هي من صميم اختصاص الفنان المحترف الذي تحتاج مهنته إلى الخبرة والمعرفة والخيال الصغول، وقدر كبير من التجربة يستغرق اكتسابه وقتاً طويلاً. ويمكننا الافتراض بثقة، وبرغم الأموال الطائلة التي أنفقت على هذا النصب، أن أحداً

السوقية والفر

لم يَبته صدام حسين إلى تلك الاعتبارات الفنية، أو تحجراً على مراعاتها، نيابةً عنه، أثناء تنفيذ العمل.

وتأمل، بعد ذلك كله، في نقطة التفاه الأرض والذراعين وهما تلوحان بسيفيهما على هذا النحو الاستفزازي الواضح. إن الدعاية الإيديولوجية تريد منا أن نتوقع نوعاً من الانفجار البركاني العنيف، يطلع من جوف الأرض نائراً الأتربة والحطام في صعود مظفر إلى كبد السماء (انظر الشكل ٢). ولكن، بدلاً من ذلك، ضاعت فرصة ذهبية لزيادة سمك الذراع التي تبدو كالعصا الرفيعة عند القاعدة عن طريق معالجة الأرضية المحيطة بها في رقعة أوسع بكثير. وثمة شيء يشبه زنبقة تفنحت وريقاتها (أو نوعاً من الزهور على كل حال). وهي لم تنحت من الإسمنت فحسب، بل صنعت بحيث «تبدو بالفعل منحوتة من الإسمنت. ومن هذا الوسط الوديع المكسو والمرصع بخوذات إيرانية حقيقية (كان يمكن أن تحمل محلها هاجم بشرية حسب القصد) تنشق ذراعاها (انظر الشكل ٣٠). ولماذا نرى الخوذات داخل كيس متنفخ من أكياس بيع الفول السوداني، بينما قيل لنا، على نحو غامض، أنها معبأة في «شبكة»؟ ومعلوم أن الشباك لا تنطوي على أية دلالات حربية في العراق. ولماذا التحول إلى استعمال الإسمنت في حين أن الذراعين والسيفين قد صنعا من المعدن؟ وما دام العلم قد ورد ذكره في أول خطاب للإعلان عن المشروع، فلماذا تم تركيبة على هذا النحو من الغباء (كما يظهر بالشكل ٣١)؟ فليس من الممكن رؤيته على أي حال. وهنا أيضاً لا بد أن أحداً ما أخطأ القياس تماماً. فهل حدث ذلك سهواً؟ لا اعتقد. ومشكلة العلم على ارتفاع كهذا تكمن في حساب اتجاهات الريح. إذ يستحيل تسليق السيفين لتغيير وضعه باستمرار كلياً تغير اتجاه الريح. ثم إن سارية العلم وحدها يبلغ ارتفاعها سبعة أمتار. أمّا كان الأجدي أن يُصنع العلم نفسه من المعدن، كما هو الحال في نصب الشهداء (بالشكل ٤٣)؟

إن سوقية نصب صدام حسين تُثبِتُ على نحو ملموس، مرة بعد الأخرى، عبر إغفال مثل هذه التفاصيل. ورغم شدة الإغراء، فإن أفدح خطأ، قد يقع فيه المشاهد أو الناقد، هو اعتقاده أن كل هذه الرموز تحمل في طياتها أية أفكار



٣١ - العلم الذي يعرف فوق الصب من الزاوية حتى التناقص في حجمه إن الصور تحت العلم كان من الدوام جزءاً من البنية الأصلية في إقامة شعب وزاوية القطع من خطاب صدام حسين في العام ١٩٨٥ - الصورة رقم ٣



٣٢ - الأرض المحترقة المثلثة - ٢٥٠٠ صورة إسرائيلية تتدرج من داخل الشبكة التي يرى جزء منها في خلفية الصورة. الشبكة مصنوعة من البرونز. ولقد ربطت هذه الشبكة بحبل (لأنها كانت ستأرجع لو لم تربط بها... هكذا).

رفيعة أو معقدة. وأياً كانت الملامح الضخمة المذهلة التي يمكن استخلاصها من هذه «المفوضات»، فإن الحقيقة التي يجب ألا تنسى، من حيث الصورة المرئية، هي أننا في مواجهة ثقافة مطبقة ساطعة الوضوح هنا.

وهذا الرئيس الفنان، على خلاف أندي وار هول، لا يملك أية نوايا خفية، مينة، لتنف قواعذ الذوق الفني. فتنه ليس من نوع الفن المضاد للفن (مثلاً كانت السربالية ضد التكبيرية أو الفن الشعبي الحديث مناهضاً للتعبيرية التجريدية). وإنما هو فن الذوق العامي الرخيص الذي يتبع أسلوب الخطاب المباشر والشديد للهجة، من خلال الرموز والإشارات، لا عن طريق الخواص المتأصلة في طبيعة الشكل والمادة، أو التفاعل المعقد بين أغنية دقيقة التنسيق. والسوقية التصويرية في تعبيره، ككل، تكمن في صفة النقل الحرفي الصرف التي تسم بها رمزيته (وليس في عدوانيته، أو في كونه يرمز إلى الانتصار عبر الموت، فذلك فكره شائعة جداً في تاريخ الفن). وسلطة صدام حسين التي نشأت في ظروف تاريخية معقدة واستمدتها من أعداد كبيرة جداً من الناس يرمز إليها

بسهولة متناهية في صورة تعبير محلّ عن حقيقة واضحة لا يحتاج استيعابها إلى سعة الخيال (تماماً كما أن إغفاله التفاصيل لا يحتاج منك إلى أي تحليل منطقي لتفسير أسبابه، متى أدركت أن أخطائه الفنية، هي كالحوادث تقع بالصدفة من غير تدبير أو تفكير). فكل الخلق في طريقة الصنع، وفي اختيار صب القوالب بدلاً من التشكيل أو النحت أو التركيب، ضاع بالكامل مثلما يُضَيّع في بناءة يُطمس طابعها المميز وراء سائر من الزخرفة العملية، أو في عبارة يكون شكلها تعبيراً فريداً وحرفياً عن وظيفتها الفعلية. والكثير مما يُسمّى بفن العبارة الحديث - مثل مباني الكازينوهات التي أشاد بها روبرت فينتوري - في لوس أنجلوس أو لاس فيغاس هو من طراز مماثل: سقائف عملاقة مزخرفة تنزوي خلف لافتاتها وبريق أضوائها، أو ربما تندمج فيها بالكلية. ومن ذلك مثلاً بناء محل لبيع التفاتق على شكل شطيرة سحق ضخمة، يشمل تصميمها حتى منظر صلصة الخردل، وهو بالفعل عبارة عن محل لبيع السندويشات (أنظر الشكل ٣٢). ولو تحيلت صدام حسين عاكفاً بوقار على تصميم مبنى كهذا باسم فن العبارة العظيم، نجد نظيراً كاملاً للأوصاف لنصب التذكاري.

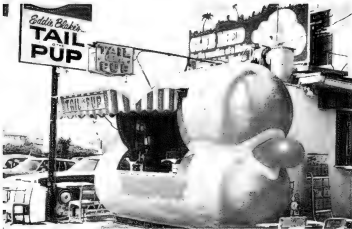
والنصب معبرٌ بالتأكيد شأنه في ذلك شأن كشك السجق. ولكنّ المشاعر التي يعبر عنها تبدو ذاتية محضة وسطحية من الناحية النفسية. وهي عملٌ بخلاف الأحاسيس الكريمة أيضاً، والتي عبر عنها شخص كالمركز دوساد، مثلاً، لا تمنع ولا تسهب في وصف قوى الخدس والإبداع الخفية التي يعتمد عليها الفن الجيد قاطبةً، متى أراد سر أعماق الروح الإنسانية المجهولة. فالرئيس لا يسر أبة أغوار عميقة، وليس مدفوعاً بحمّة روح شريرة إلى استطلاع أبة قيمة جمالية.

ولعل عبارة «السوقية» ليست الوصف المناسب تماماً. فهل يمكن وصف هذا النصب بأنه مجرد نموذج من الفن الرديء؟. يقول كويتن بيل أن «الفن الرديء» هو نوع من الرياء ينشأ عن «الضغط الاجتماعي لمراعاة نظر المجتمع عموماً إلى الجمال»^{٣٠}. يرى أن تاريخ المئة سنة الأخيرة، يشهد على أن الفنان الجيد كان دائماً يقاوم المفهوم الشائع للجمال في أذهان العامة، بينما كان الفنان

الصعب لتذكارية

الرديء يعمل في حدود الإطار الضيق الذي تفرضه الأفكار السائدة . والرئيس طبعاً يجسب نفسه مبدعاً لعمل فني عظيم وليس لعمل رديء . وهذا ما يدفعه بيل برقه الحاسم : «إن أسوأ ما في الفن الرديء هو أن الفنان نفسه لا يفتن إلى صفة التفاق المتأصلة في جذوره»^{٣١}.

ومع أن هذه الحجة ربما تنطبق على تاريخ الفن عموماً، فإنها تتعثر أمام الواقعة المعجبة التي خلقها صدام حسين . فمن ذا الذي يرائيه صدام؟ وهل كان الأمر يختلف لو أنه درس الفن طويلاً وتعمق في تلك الدراسة، أو لو كان أبواه من الشخصيات المرموقة في عالم الفن، مثل والدي كويتين بيل نفسه؟ حتى لو كان الأمر كذلك، لا يمكن اتهامه بخيانة المبادئ التي تعلمها، لأنه قد يكون رفضها متمسداً مثلما فعل أندي وار هول . وربما كان يمتلك حساً دعابة



٣٢ - كنت ليح الفنان في لوس أنجلوس لشكل ولاداية الرصرية بتطابق هنا كل التطاوع مع الصعب الذي صممه صدام حسين

خفي يدفعه إلى خداعنا جميعاً باسم الفن. فتلك ليست المرة الأولى ولا الأخيرة التي نشهد فيها مثل هذا المزاج الفني. والمشكلة تكمن في معرفة دوافع صدام حين الحقيقة، على اعتبار أنها لا يمكن أن تكون سياسية أو دعائية بالكامل، إذ نستطيع أن نرى على الأقل لحظة فنية واحدة في نصب التذكاري، أعني لحظة التجلي في قرار صب قوالب للذراعي الرئيس الفنان، وهو من حيث الشكل والمادة والمهدف المنشود خيار لا يُجاري في كماله ولا يضاهي، بالنظر إلى طبيعة المعضلة والواقع اللذين يتصدى لهما هذا النصب بالذات. ولكن لحظة فنية واحدة (وأنا لا أستطيع أن أعثر على غيرها) في إطار عمل مبتذل مجمله، لا تكفي لتحويل السوفية إلى فن، أو حتى إلى نوع من الفن الرديء.

ولكني نواصل النقاش من هذا المنطلق لا بد لنا من الافتراض أن رصانة الرئيس ونوابه، كصانع للتأثيل، ليست فنية بوجه عام. فتخبر الفن خدمة السياسة هو مجرد انتهازية سياسية وليس فناً على الإطلاق. إنه المهنة التي كرس لها هذا الرئيس وقته وجهده، واكتسب فيها، كما سبق أن رأينا، قسطاً لا يستهان به من المعرفة والفراصة بأغوار الطبيعة البشرية. فالنصب لا يعبر عن تفكير من داخل المؤسسة الفنية، وإنما يُشبه تفكير صانع ذلك الكشك العملاق لبيع التفات الذي تعينه معرفة زبائنه ومدى إقبالهم على الشراء منه، أكثر مما يُعنى بالفنون الجميلة.

والإبتذال ليس هو الفن الرديء، وإن كان نصب الرئيس يحاكي ذلك النوع من الفن. الإبتذال هو التعبير المباشر المفرط في مباشرته وهو سطحية إبداء القصد دون تنميق. ولا يُعدّ هذا مأخذاً على العمل الفني في جميع الأحوال. بل إن للسوفية الفنية جاذبية معينة بقدر ما تتعد عن النفاق والتعالي. فالسوفية والفن، مثل العامة والامتياز، شيان منفصلان ولكنها أيضاً متشابكان إلى حد بعيد. وإذا كان نصب الرئيس مجرد عمل مبتذل، فلن يجدي في إضافه أي تحايل ذكي على تعريف الفن الرديء. حتى الفن الرديء لا يصدر، بأية حال، إلا عن صنعة فنان. ومع ذلك، فالغريب أن مفاهيمنا السائدة حول هاتين الفئتين، تتغير بسرعة مذهلة إلى حد أن التمييز نفسه - بين الفن والسوفية

(وحق بين الفن الجيد والريدي) - بدأ بتلاشي ويزول. وأعمال روبرت فيتزوري، الذي ربما كان أوسع مهتمسي المعار تأثراً من بين أصحاب مدرسة ما بعد الفن الحديث، تلقى أضواء ساطعة على الترابط المتزايد التعقيد بين الفن والإبتدال، والذي بات يسم عصرنا هذا بطابع شديد الوضوح.

ومغشياً مع روح الفن العالمي، تمرد فيتزوري على فكرة السيرة المسوحة وأسلوب الإختزال الذي سارت عليه الحركة الحديثة في شكل البناء. فرفض مبادئ الشكل المجرد، وتجنب الزخرفة ومراعاة الإنساق والتناغم واتباع الطرق الفنية غير المألوفة، واختار، بدلاً من ذلك، استخدام الوسائل المحتلطة والأنماط الإقليمية الرمزية والزخرفة التطبيقية، وعناصر المعتقدات الشعبية، والمهندسة المعبرة عن وظيفة المبنى، والأشكال المتنافرة والأساليب الفنية التقليدية. وفي سنة ١٩٦٦ كتب يقول: «إن انبثاق الأسس لاستعمال العناصر المبتذلة والرخيصة في النظام المعماري هو وجودها ذاته. فهي ماثلة أمام أعيننا دائماً. ويمكن للمهندس أن يسخر منها أو يحاول تجاهلها أو حتى أن يلفيها، ولكنها لن تزول. أو على الأقل، سوف تعمر طويلاً، لأن المهندسين لا يملكون القدرة على استبدالها (ولا يعرفون ما يستبدلوها به)». وينبغي للعناصر التقليدية (مس الأفاريز إلى النوافذ ولأفتات العررض) أن تكون أكثر وضوحاً، وأن تستخدم، دون ورع، التناقضات والتنافر والتنوع الذي يترتب على ذلك. «ومن خلال التنسيق غير التقليدي للأجزاء التقليدية يستطيع (المهندس المعماري) خلق معانٍ جديدة في إطار الكل. وإذا ما... نسق الأشياء «لألوفة بطريقة غير مألوفة، فإنه يغير مضمونها، ويمكن أن يستعمل حتى الصيغة المبتذلة لإحداث وقع جديد»^(٣٣).

هذا الانحياز الذي بدأ في الأصل كاسلوب شعبي بسيط، وذكي أيضاً، لتبسيط الضوء عن مواطن الضعف في المهنة (إلى جانب رفض طابع الاستعلاء والمثالية المفرطة في أعمال لوكوربوزيه وميس فان دير روه وفراנק لويد رايت)، تحول إلى شيء آخر مع صدور كتاب «التعلم من لاس فيغاس» الذي نشر لأول مرة في سنة ١٩٧٢ (انظر الشكل ٣٣). وكان فيتزوري شرع يتقل من «التعقيد والتناقض» إلى الإكتشاف الفعلي لخصائص جمالية لم تلاحظ من قبل في أشياء

كلافتات النيون وغيرها من الرموز المنتشرة في لاس فيغاس. ومن ثم فإن الخلط المشوش، التجاري الصبغة والمتنوع المصادر في شوارع المدن الرئيسية في الولايات المتحدة، أصبح حسب ذلك التعبير الشهير، الذي أطلقه فيتوري، «عل ما يرام تقريباً». وغدت الكازينوهات بمثابة واحات وارفة، حلت محل النصب التقليدية، وما عاد يُرى إلى لوحات الإعلان عل أنها تشويه للطبيعة بل أنها «تجميل لها»^{٣٣}.



٣٣ - صحيفة روبرت فنوري من برين
إقامة حسب (بالإنجليزية) أما نصب
تذكاري

وهذه هي نفس لغة أندري وارمول مُطَبَّقة عل فن المعمار. ولكن فيتوري تجاوز وارمول من حيث أنه سعى إلى تبرير «رمزية القبيح والمعتاد»^{٣٤}. وكان يجب وصف تصميماته بأنها قيحة وعادية. فمقاييس الجمال والذوق بدأت تنقلب رأساً على عقب. وأصبح محل بيع السجق، مثل مبنى الكنيّة الحجرية الصغيرة في بلدة جبلية إيطالية، محط إعجاب، يمكن للمهندس المعمار المحترف أن يتعلّم منه شيئاً ما. وفن العمارة الحديث، الذي طالما سخر من التقاليد الموروثة، أخذ يفسح في المجال لما كان يشرأ منه. وأصبح فيتوري أهم مهندس معارض في تاريخ المعمار الحديث.

وعل ضوء آراء فيتوري يتبدّل شيء ما في سوقية نصب صدام حسين. فهل تنفي عنه صفة الإبتذال؟ كلا. ولكنها حسب مبادئ فيتوري ينبغي أن

تتخي. فلماذا لا تزول تلك الصفة إذن؟ إن المشكلة هي أن أحداً لا يستطيع الإجابة على مثل هذه التساؤلات عن يقين بعد ظهور اتجاهات وارهول وفيتوري. ومع ذلك يمكننا النظر إلى المسألة نفسها، من زاوية مختلفة قليلاً. فعل ضوء معطيات النصب، ماذا يحدث لفلسفة الجمال عند فيتوري؟

في سنة ١٩٨٣ تلقى فيتوري، وقد أصبح وقتذاك نجماً ساطعاً في عالم المعار، دعوة من صدام حسين للمشاركة في إحدى أكبر المبادرات المعمارية التي نظمت تحت رعاية بلد من بلدان العالم الثالث. وكما يذكر القاري، فإن بغداد كانت قد تحولت إلى حقل تجارب للتجديد العمراني على أوسع نطاق. وكان موضوع المسابقة تصميم جامع لحساب الدولة بحيث يكون قبلة برنامج الإعمار بأكمله. ودعي للاشتراك فيها نخبة من أشهر المهندسين. وكانت بداية المشروع في العام الثالث من الحرب العراقية - الإيرانية بعدما اتضح أنها ليست حرباً عادية، وأن العراق لم يتمكن من تحقيق أهدافه الأصلية من شبه. إلا أن وجود ثورة إسلامية عبر الحدود، كان يستدعي عجزتها على عدة جهات في وقت واحد.

وكان القصد من مشروع الجامع الجديد أن يرمز إلى المعتقدات الدينية والرسمة والقومية لشعب العراق. وأكد الرئيس أن التصميم النهائي ينبغي أن يمثل قفزة إلى الأمام في هندسة المعار. وتطلب المشروع إقامة أوسع مصلى داخلي موحد في العالم (بحيث يتسع لثلاثين ألف شخص إلى جانب مساجد للفصلوات اليومية المعتادة)، ومكتبة ضخمة، ومعهد تعليمي، وقاعات للمؤتمرات، ومساكن لأربعين إماماً زائراً ومرافق أخرى كثيرة. ودعا الرئيس إلى عقد ندوة استمرت ثلاثة أيام، بث وقائعها التلفزيون، وحضرها كل من صوفد وجوده في بغداد من الخبراء العراقيين، وكبار موظفي الدولة، وذلك لسماع آراء المهندسين المعماريين ومناقشة مداخلاتهم ثم إعلان النتائج. وبصرف النظر تماماً عن الناحية الهندسية، فقد كانت تلك المسابقة حدثاً مديراً على نطاق البلاد كلها.

وبعدئذ عمدت أمانة العاصمة إلى نشر كافة المقترحات المقدمة. وكان مينورو

السوقة والعن

تاكاياما، وهو مهندس ياباني من أتباع مذهب ما بعد الحركة الحديثة وحائز على جوائز عديدة، قام بشيء من الإعداد لمهنته. فالتحق من التصميم الدائري لمدينة المنصور الأصلية (التي لم يبق منها أي أثر) «إطاراً» ومن جامع سامرا الكبير «إلهاماً» لمخطط مقع بالآثار التاريخية أقحمها بعضها في البعض (أنظر الشكل ٣٤). وقدم المهندس الإسباني ريكاردو بوفيل خليطاً من عدة أساليب معمارية كانت معروفة في بلاد ما بين النهرين القديمة، نقلها على محور أساسي. إذ بنى الشكل المعماري في نظره عبر «التنقيب في عالم التاريخ»، لا في مباني لاس فيغاس ومن ثم مزج النتيجة مع التقنية المتاحة لنا عما كان يُعرف في قاموسنا باسم المعمار الحديث^(١). وكذلك كان فن العمارة في القرن التاسع



٣٤ - مملكة (قاعة) مسجد بغداد الرشي، مشرفة منور تاكاياما، ١٩٨٣. مثل التصميم الرشي (المنطقة للتشييد - جامع سامراء - مسجد الدولة) إنعاز التصميم لشروط المساحة.

عشر، كما يعلم بوفيل وفيتوري. ولهذا السبب بالذات كره المحدثون الأوائل كل ما يمت إلى ذلك القرن بأية صلة. وفي تصميمه البديع للمشروع الإنساني ليريكيل دو باروك في باريس، أظهر بوفيل أنه، عندما ينتب في التاريخ الغربي، يستطيع ابتكار شاعرية من نوع جديد. ولكن هذا لم يشوف له للأسف خلال الأسابيع القليلة التي قضاها، بلاريب، متقباً في عالم المعمار الإسلامي. ولذا جاءت نتيجة تصميمه ثقيلة الوطأة، كثية الإيقاع، مثل لحن جنائزي.

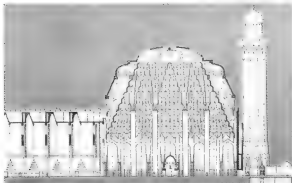
أما الحل الذي أتى به فيتوري لمشكلة التصميم فهو أكثر إثارة للاهتمام. ولشاكيد التعبير عن فكرة «المساواة النامة» في خدمة الضخامة، غمشت الحيلة المهارية لديه بتعويم قبة متحررة من قيود الشكل التقليدية فوق الفناء، أي صحن الجامع الذي يكون عادة في العراء، بدلاً من بناء القبة كسقف للمصل كما جرت العادة (أنظر الأشكال ٣٥ و٣٦ و٣٧). وتصميم داخل الجامع يشبه منظرًا من مدينة الملاهي الأمريكية الشهيرة ديزنيلاند مع تطعيمه بمشاهد من فيلم إبرول فلين ولص بغداد. وأنشئ شكل القبة بعمل تكبير هائل على طريقة كليس أولدنبرج (أنظر الصورة ٣٨) لحلية المقرنص (وهي عادة وسيلة زخرفية صغيرة في المعمار الإسلامي تستخدم للانتقال من المربع إلى الشكل الدائري). وعندئذ تظهر القبة مثل شجرة ضخمة داخل الفناء، ولكنها مضيئة وطلقة الهواء، بلقي سقفها العالي بفضله على الصحن والمصلين من تحتها^١. فتجريد القبة من صبغتها الدينية باسم «الشعب»، عن طريق إقامتها فوق صحن الجامع بدلاً من بنائها فوق حرم المصل، كان يعني إمكان جعلها أكبر وأضخم (إذ أن الصحن دائماً أوسع من المصل بكثير). ومع ذلك فإن هذا الشكل المذهل نابع من حلية معمارية تقليدية صغيرة (وهي المقرنص). وهكذا فإن فكري المساواة والضخامة، وهما متآلفتان تماماً من الناحية النظرية، اكتسبا بعداً معمارياً جديداً.

ولكن لو نظرنا إليه من الجانب المقابل، فإن هذا الأسلوب المعماري يمكن اعتباره أيضاً بمثابة إعلان عن واقع أن الشعب، رغم كونه ليس حراً في العراق، فهو على الأقل، يتساوى كله عند الدرجة الهائلة إياها من انعدام

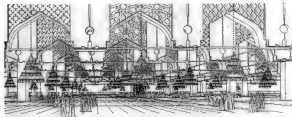
السوقية والفن



٣٥ - صياغة إمامة مشهد مدعو الرسمي ، مشاركة فتوري ، راتش ، وسكونت برونز ، ١٩٨٣ ، مشهد لمسوح .



٣٦ - صرورة عطمية للقب .



٣٧ - مشهد داخل لقاعة الصلاة الرئيسية .



٣٨ - وسط الحديقة، لارتفاع ١٣.٥ متراً، عملاق، كلاس أولدنبورج، ١٩٧٦. إنه هذا الشئ الذي صممه أولدنبورج بأن، هو شئ كله كذلك الشئ (ص ٣٣) إنه من وجهة نظر أخرى (من وجهة نظر تعدد الخلفية لأن من وجهة نظر الترويج الشعري)، يأتي مصداقاً لشئ صدام حسين

الحرية. وهذا هو بئى حال مفهوم البعث لاشتراكيته (عل أساس أن الحرية قضية اقتصادية أو اجتماعية وليست سياسية على الإطلاق). مساواة البعث هي مساواة التجانس الكامل والكبت المطلق لشخصية الفرد، حيث يفقد الجميع حريتهم عل قدم المساواة تحت سلطة القائد. فهاذا جرى لفكرة والإنفراد في عتمة أحد المطاعم، أو داخل مقصورة في أحد كازينوهات لاس فيغاس، تلك البدائل العظيمة المزعومة عوضاً عن العمارات التقليدية والموحدة الواسعة النطاق، التي رفضها فيتوري في سنة ١٩٧٢؟ بل ماذا حدث للمعارة والتقليدية نفسها التي يفترض أن الكازينو حل محلها؟ يبدو أنها نسلت إلى الداخل مرة أخرى من الباب الخلفي. ولكنه أصاب في شيء واحد، وهو أن جامعه، مثل مادي الفمار، كان خليفاً بأن يتل، وبحشود من الأفراد غير المتميزين لا تربط بينهم علاقة واضحة.

هل كان فيتوري هنا يمارس الأعب ما بعد المدرسة احدثية جاعلاً من التقاليد سلواه؟ هذا ممكن ومعقول تماماً، وإن كان لا يلقى بتلك المناسبة الجليلة. وهو ربما تعمّد السخرية والدعابة للتعامل مع الظروف المتناقضة التي واجهته في بنداد. ولكن ما جدوى النكتة ظلالاً أن أحداً ممن كلفوك بالعمل، أو قد تكون هم مصلحة فيه، لا يملك أدنى فكرة عن المقومات الأساسية التي يفترض أنها تبعث عل الضحك؟ وفن المعمار التالي للحركة الحديثة، يُعتبر، بحكم تعريفه، منشئاً بأشكالٍ يسهل على الناس العاديين أن يتجاوبوا معها. فعل الأقل كان مهندسون من طراز ميس فان دير روه وفرانك لويد رايت لا يفهمون أي وزن لرأي عامة الناس. لأنهم، أساساً، كانوا لا يتوقعون أن يفهم أعباهم سوى أمثالهم من الخاصة. ثم إننا لا نستطيع تفسير مشروع فيتوري بأنه مجرد لعبة بارعة على فن ما بعد الحركة الحديثة بأسلوب ما بعد هذه الحركة، لأن أصحاب هذا الأسلوب الناشئ في فن المعارة، أصبحوا يأخذونه على محمل الجد التام كما كان يفعل أتباع المدرسة الحديثة التي سبقت.

وعندما ينتهي مهندس معمارٍ شعبي إلى تعجيد طغيانٍ باسم المساواة، وعمل غرار ديزنيلاند، يبرز تناقض جذلي ثقافي غريب جداً من حيث المكان والزمان،

وهو على الأقل في مثل غرابية الجدل الذي تثيره هذه الدراسة. ولكن المقارقات، مهما كان اختلاطها، تلقي الضوء على الجانبين معاً، كأن تضع الغرب مقابل الشرق أو الهوية الإقليمية مقابل الطراز العالمي، أو النزعة التجارية مقابل الفن، أو الدادائية مقابل التقليدية في الفن. والمشكلة هي أن الإفراط في التنوع والطرافة لا يكفي لإضفاء معنى حتى في عالم منحدر متاهض للمثالية، ورفض لأسلوب الحركة الحديثة. والنصب لا تزال بحاجة إلى التعبير عن شيء ما خارج ذاتها. فقد كان للرومان إمبراطوريتهم وتنظيمهم، ولعالم القرون الوسطى لاهوته، ولعصر التنوير الفلسفي نظراته التجريدية إلى العقل والتقدم، ولاتباع المدرسة الحديثة الأوائل فلسفة الجمال القائمة على الآلة والتفتة، وللنازيين دعوتهم إلى التمييز العرقي. وحتى صدام حسين لديه ميوله الحزبية. فهل يريد فيتوري المشاركة فيها؟

أشار الناقد تشارلز جينكس في ملاحظة ثقافية، إلى أن «الخواص المميزة لتأثير ما بعد الحركة الحديثة هي أنه يسمى وراء ميتافيزيقا غربية، أو وراء آله غربية إذا جاز التعبير». فالمهندس المعيار من أتباع ما بعد المدرسة الحديثة، شأنه شأن الرسام السريالي، يبلور عالمه الروحي الخاص حول الإمكانيات المجازية المتاحة له. وعندهذا «يمر عن نظراته الميتافيزيقية في صورة مجاز ضمني أو صريح، بدل عليه الشكل»^{١٠}. ولكن فن المعيار الشعبي أو العامي هذا يمكن أن يتقلب ضد نفسه. فشطارة فيتوري أخطأت هدفها بسبب من واقع بغداد الرصين. فأين تكمن أهمية تعبيره التقليدي «المعكوس» بهذه المناسبة البعيدة المبعثرة؟ أم في تحويل المقرنص إلى قبة هائلة؟ إذا كان المهندس المعيار لا يملك شيئاً أهم من البراعة التي يلف حولها رموزه، فإن تلك الرموز ذاتها تتنم منه وتصفعه. ونحن هنا، شتاً أم آيساً، نتعامل مع قضايا جوهرية تتعلق بالحياة والموت، وتعني البربرية في مواجهة الحضارة. وربما يستطيع المرء أن يضيء إلى حد القول أن صدام حسين يدرك هذه الأبعاد أكثر مما يدركها فيتوري.

والفن يخضع للمغزى، ولا يمكن أن يبيح على غير هدى في بحر من التناقض، والتشويش، والروصخ، والفكر المبهم دون أن يدفع الثمن. وكان الثمن

السوقية والفن

نتيجة لأعمال أندي وارهول، موت الفن. وبحلول عام ١٩٨٣ كان فينتوري قد انتقل من مرحلة القبول بالسوقية إلى حد تمجيدها، ثم وضع نظرية لتبريرها. ولكن لحسن طالع لم يفز في المسابقة. بل لم يفز بها أحد على الإطلاق. ففي آخر أيام مهرجان التحكيم الذي أحيط بدعاية واسعة، خرج الرئيس من القاعة متشاعباً بطريقة مسرحية تذكّر بداية الحرب العراقية - الإيرانية^{١١١}. ولما أعلنت النتائج في وقت لاحق، اتضح أن أياً من المشاريع المقدمة لم يحظ برضاه، وأنه أعرب عن رغبته في أن يقوم ستة من المتبارين، ومن بينهم فينتوري وبوفيل، بالعمل معاً لوضع مشروع مشترك تحت إرشاده شخصياً. وقد رفض فينتوري تلك المهمة ويقال انه غادر بغداد غاضباً. (ولكنه هو وغيره من المشاركين في المسابقة كلّفوا بإعداد مشروعات أخرى ضمن برنامج التجديد العمراني الضخم في المدينة، وبالتالي ساهم في تشكيل «وجهها الجديد»^{١١٢}).

لما الذي كان سيحدث لو أن جامع فينتوري قد شُيد بالفعل، في مدينة نصب صدام حسين؟ انه رغم سمته وبراعة تصميمه، كان سيُفزع من كل المعاني التي قصّد إليها المهندس لبعثاً، مرة أخرى، بإيماءات مستمدة من روح نصب الرئيس. إذاً أيها الأعظم في النهاية، ولماذا؟

بدل الفن اكتسب القبح - الذي أراد فينتوري تمجيده - معنى لم يكن يقصده على الإطلاق. وهكذا، وعلى الرغم من أن سوقية نصب صدام حسين تنأى به عن عالم الفن، فإن الرئيس، باستخدامه هذه اللعبة، يقهر الفن في غائمة المطاف. ولكن ذلك كان بالضبط الهدف المنشود من الفن والمعمار «الشعبيين» أساساً. فلماذا أين غمضي من هذه النقطة؟

منذ منتصف السبعينات تقريباً، تزايد في الغرب عدد الذين وجدوا في الإنذال قيمة جمالية. وترتب على ذلك، تراجع جماعي عن أساليب الحركة الحديثة، وما يسمى بالطراز «العالمي» في فن العمارة. واليوم يعمد الفنانون ومهندسو المعمار إلى استعمال سقف المتاع، أو مواد «فن الحردة»، وكافة أصناف المخلفات التاريخية التي كانت سرفوسة من قبل (كتصميم الأعمدة الإغريقية القديمة والحليّات المثلثة في واجهات المباني، وغير ذلك من العناصر التقليدية)

مثلاً استفلّ جيل سابق أشكال والفنون البدائية، أو فكرة والمعمار بلا مهندس^(١١). فالكلاسيكية والتجارات ما بعد الحركة الحديثة وانتفاية القرن التاسع عشر، هي أساليب التعبير الشائعة لدى بعض أكثر مهندسي المعمار جرأة على التجديد في عالم اليوم. وتتمتع الحملة على الحدائث دائماً عيامة الشعبية، تحت ذريعة الهجوم على «قواعد النخبة»، التي وضعها الرواد الأوائل (علماً بأن هؤلاء أيضاً كانوا قد انتقدوا أسلافهم من فنانين القرن التاسع عشر بحجج مشابهة)^(١٢).

وابتداء من استخدام منظور التفاهة، ومروراً بما بعد الحركة الحديثة، ثم وصولاً إلى المدرسة التحليلية في الوقت الحاضر، أخذت تتشكل، في فنون المعمار والنحت والرسم، لغة رؤية جديدة، تتضمن محاور السخرية والتناقض والغموض والتشويش، ومفاهيم جديدة للجمال بوصفه تنافراً لا انسجاماً، إلى جانب انتفاء العناصر التاريخية واتخاذ موقف من الإزدواجية المتعمدة تجاه الماضي^(١٣). وفي كل مكان يبدو أن لغة الشكل المنظور في الفنون التشكيلية - التي كانت تحكمها قواعد الخطوط والألوان والكتلة والسطوح والحجم وبنية النسيج والمساحة، منذ أيام باروهاوس - أصبحت تميل لاستبدالها بقواعد أخرى كانت دائماً سائدة في الفنون الكتابية (كالأدب والشعر). ومن نماذج هذا التحول، تلك الإنشاءات الضخمة التي أقامها كليس أودنبرج وهانس هوللين. فأمثال هؤلاء الفنانين لا يريدون حتى ابتكار أشكال جديدة، وإنما يبنون رؤيتهم الفنية على أساس إحداث تحولات مذهلة في إدراكنا الحسي لأبعاد الأشياء المألوفة، كأن يصوروا لنا مساحيف لينة أو نقاحة صلبة أو علبة نقاب بحجم إحدى ناطحات السحاب في مانهاتن، أو عيارة على هيئة شمعة السيارة أو تمثالاً على شكل مشبك للفيل. وحتى الأسس التقليدية التي كان يرتكز عليها كل تدريب الفنان بدأ التخلي عنها. ولا أرى أي دليل على أن هذه القيم الجديدة في الفن هي أكثر شعبية من المبادئ التي سار عليها باروهاوس أو الحركة الحديثة أو مدارس الفنون الجميلة. إلا أن هذه اللغة الجديدة للفنون أحدثت تغييراً جذرياً، يتعذر الرجوع عنه في نظرنا إلى السوقية أو تعريف النصب التذكارية

أو النحت أو فن العمارة. ولا أحد يدري إلى أين ينتهي بنا المطاف.

ولهذا السبب بالذات، وبسبب تغير مداركنا أثناء الستينات تحت تأثير فنانين مثل آندي وار هول ومهندسين معماريين مثل روبرت فيتوري (إلى جانب آخرين طبعاً)، نستطيع أن نصرف النظر عن نصب صدام حسين كعمل فني، في العراق ونشرع، بدلاً من ذلك، في تذوقه كقطعة مذهلة من صنف (الفن الرخيص) الكيتش.

الفصل السابع

الكيتش في بغداد

«إن الكيتش ليس مجرد عمل سقيم الذوق. بل ينطوي على مسروق رغيف. وسلوك رخيص. وحاجة الإنسان النافه إلى عمل رخيص، هي الحاجة إلى التحدث في مرآة أكلونة التجميل، حتى تبتل عيناه بدموع القرح والرضا لرؤية انعكاس صورته الخاصة».

ميلان كوتدير^{١١٩}

«تفاهة» موقف لاشعوري وأسلوب خال من التفكير تشترك فيه بالضرورة أعداد كبيرة من الناس. وحالما نصف أي شيء بأنه «نافه»، فإننا ننضم فوراً إلى زمرة الخاصة من التكبرين والفنانين. وفكرة الإشبذال في حد ذاتها أو «فن الحفرة» (شأنها شأن المأكولات السريعة مثلاً)، تنطوي على تزامن بمجموعتين من القيم، [أحداهما قيم الرخص التي نسلم بها جميعاً (كلما دخلنا أحد مطاعم ماكدونالد) والأخرى قيم الفن الرفيع، وهي تنتصر دائماً على «الصفوة» (كما هو الحال بالنسبة لفن الطهي العراقي ومتاجر الأغذية الصحية). وتفاهة الشيء

تضام بقدر ما يزداد عدد الناس الذين يعتبرونه كذلك عن وعي . وهكذا إذا استمر مثلاً تذوق المعمار العالمي في لوس أنجليس مدة طويلة على النحو ذاته، باعتباره طرازاً لاحقاً للمدرسة الحديثة، فربما يأتي يوم ينادي فيه الأمريكيون بالحفاظ على كسكك السجق السالف الذكر كأثرٍ تاريخي (أنظر الشكل ٣٢)، مثلاً بفعل الانكليز دائماً بكل ما لديهم من ثروت معماري . وأبناء مهنة الهندسة المعمارية كانوا يعتبرون أعمدة الدوريين الإغريق القدامى والتصميم الداخلي لكازينوهات القمار عملاً في منتهى التفاهة، إلى أن تبني فينتوري هذا الأخير وشرع بوفيل في استخدام الأعمدة الإغريقية . ونحن ربما نقت قطعاً من الكيتش أو نراها لطيفة وجذابة، ولكنها أبداً لا يمكن أن نعتبر فييحة أو جملة من وجهة نظر الفن . فالجمال، بمعناه الفني الصارم، لا بد من خلقه بقدرات التشكيل لدى إنسان يف دائماً وجداً خارج الزحام . أما الكيتش فهو على العكس من ذلك مجرد شيء موجود مثل مطعم المأكولات السريعة الذي قد يصادفك على ناصية الشارع، أو كقصيدة وليام بليك عن «الطبيعة» في القرن التاسع عشر (وهي بالمناسبة عبارة عن تركيب خيالي وليس طبعياً على الإطلاق، شأنها في ذلك شأن أي عمل آخر من صنع الإنسان).

ومن سخرية الأقدار أن البشر لا يستطيعون التخلص من التفاهة كما يتعلمون عليهم إلغاء الفن نفسه . فالكيتش يشبه الكلمات التي نستخدمها في الحديث، والتي نطلقها عادة بسرعة دون أن نوقفها للتفكير في معانيها، لأن من شأن ذلك أن يهدم إمكانية التخاطب والفعل، وحتى التفكير نفسه في النهاية . وكما قال بول فاليري في تعبيره الدقيق، نحن لا نفهم بعضنا البعض ولا نفهم أنفسنا «إلا بفضل تجاوزنا السريع للكلمات»^(١٠).

ولكن مفردات اللغة لها خواص كثيرة تفرق بينها رغم احتياجنا إليها كلها بنفس القدر . والتفكير يختلف عن مجرد الحديث، إذ يقتضي التمتع في الكلمات، ونأمل خواصها ورمائها، مثلاً يعني الفن «إيقاف» الصور والأشياء المعتادة لتشكيلها من جديد . وصور الطبيعة الصامتة والمناظر الطبيعية والجسم البشري وجبة الرمل عند وليام بليك، وحتى نصب صدام حين، تنطوي كلها

الكيش لي بغداد

على الغاز لا تقل غموضاً عن كلمة مثل كلمة «الحب» التي نستعملها على الدوام. والكيش حسب تعريف كوندرا، هو كالحب يتأصل على وجه الحصر في قدرة الإنسان على الإحساس الوجداني، خلافاً للتفكير المنطقي، أو التجريد، أو الوصف الموضوعي. إلا أن عتواء العاطفي، على عكس الحب، يتضمن شيئاً زائفاً أو خاطئاً الوجهة، ولكنه ليس عنصر رياء، كما أشار كورتين بيل فيما يتعلق بالفن «الردّي».

وهذا المعنى، نجد أن الابتذال يتفشى في العالم العربي اليوم من حيث النظرة إلى التراث. ويتجلى ذلك في تعلق مفرط بهوية «جماعية»، مثلاً يفصح نصب الرئيس تعلقه النفسي الشديد بسلطته الخاصة. وتوضيحاً لهذه النقطة، أذكر أنه أثناء ندوة مهمة عقدت بمناسبة إقامة معرض للفن العربي الحديث في مدينة الدار البيضاء، طرح الرسام العراقي نزار سليم فكرة مؤداها أن المهمة الثقافية للفنانين العرب هي «تعريب الفن». فاعترض عليه الفنان والناقد التونسي ناصر بن الشيخ بدعوى أن المشكلة الحقيقية ليست كيفية تعريب الفن، بل تعريب الفنان نفسه كي يتمكن من رفض كل المؤثرات الغربية، ويرسم أو يكتب عن الفن بسوي من تراثه الفني الخاص وحده وأقوال المسلمين القدامى بشأنه. ومضى يقول إن فكرة «التعريب الشخصي» في حد ذاتها نابعة من الغرب، وينبغي استبدالها بالفن الجماعي^(١٠).

ولكن التعلق بالتراث هو في العراق أوضح منه في أي بلد عربي آخر. فالرعاية الرسمية العراقية لأعمال إحياء التراث خلال العقد الماضي، أدت إلى اتفاق مبالغ طائلة لترويجيه في الثقافة والفنون. تجري الإشادة أولاً بالتراث ثم يتخذ مادة للدعاية بروح أكاذيب التجميل في مؤتمرات لا نهاية لها، وفي أوجه نشاط المركز الثقافية العراقية المنتشرة في شتى بقاع العالم، وبواسطة الفرق الجواله لعرض الفن والأدب الشعبي العراقي، والمعارض الفنية الدولية والمهرجانات الأدبية والشعرية التي تقام في بغداد بانتظام، وبتمويل كامل من الدولة، ويحضرها كبار الأدباء العرب^(١١). ومجلة «أرو» الفنية الرائعة المخصصة لتراث العراق مؤلها المركز الثقافي العراقي في لندن، بحيث ظهرت على أرقى

مستوى، وبمشاركة خيرة الكتاب والنقاد والفنانين. فقد ساهم في إصدارها كل المشاهير في عالم الفن، لا مجرد الكسب المادي رغم كونه دافعاً كافياً، وإنما شاركوا لأنهم، جميعاً، ومهما كانت قوة النظام، تعلّقوا بفكرة أن التعبير الفني والثرثا يقفان في خندق واحد ضد توأم الشر المتمثل في الخنوع للهاضي وتقليد الغرب، كما وصفه صدام حسين بأسلوبه الفذ أثناء مؤتمر دام أسبوعاً كاملاً تحت شعار «تراثنا المعماري وفن المعماري العربي الجديده»، وكان هذا المؤتمر قد عقد في بغداد خلال الأسبوع الذي اندلعت فيه الحرب بين العراق وإيران^{١٠٠}.

والمشكلة في «اختراع التراث»، هي عدم وجود أية استمرارية فعلية مع الماضي التاريخي. ولما توصل حزب البعث أخيراً إلى تحقيق الحلم الذي راوده طيلة عشرين عاماً لإعادة بناء بابل (بعد أن نجحت بجنة من علماء الآثار والمهندسين العراقيين في تجميد المشروع سنة ١٩٦٩)، شيد عاصمةً مُلك نبوخذ نصر التي يرجع عهدها إلى خمسة آلاف عام، بكتل من حجارة التيرمالايت «عل غرار مبنى الباربيكان» (في لندن)، حسبما ورد في وصف أحد المراقبين الانكليزي:

«يرتفع من بين أنقاض الخراب، قرب نهر الحلة، برج بابل الجديد، ومعه غرف ملكية ذات شرفات يبدو أنها شيدت بما يشبه أحجار المفرة... ولا يزال ثلث الموقع تقريباً في انتظار أدوات البائين. وهناك كتل ضخمة من الحجارة البابلية الأثرية كُست كفيها تنق على أسس مغبرة ومسددة. وهنا ما زال بالإمكان أن تحلس لتأمل في التاريخ القديم بإعجاب صامت. أما العراقيون فإنهم يفضلون الإعجاب بالنسبة الجديدة»^{١٠١}.

في أيام التجمّع تنطلق من بغداد سيارات تنقل أناساً كثيراً لزيارة قصر نبوخذ نصر الجديدة. انه وأجل من بيتناه قالت طالبة شابة وسط مجموعة من صديقاتها^{١٠٢}. ورغم أن بوابة عشتار التي كانت من قبل تقع على طريق الموابك، وهو الشارع الرئيسي في بابل القديمة، لا تبلغ سوى نصف حجمها الأصلي، بينما صممت متاريس شرفاتها بالحدس والتخمين، فإن هذه البوابة الجديدة تبدو كبيرة جداً، وقد كُست ببلاط أزرق لامع مزين بصور التين والثيران (أنظر الشكل ٣٩). وتفضي البوابة إلى أفنية وخمسة عشرة غرفة استغرق بناؤها جهود ألف عامل سوداني طيلة أيام الأسبوع لمدة ثلاث سنوات. وأخيراً



٣٩ - بوابة عشار (تصنف حرمها) صممت انطلاقاً من عمل الحشمي تقريباً.

وُلدت صورة من بابل، تجاوب معها كثيرون في موقع الأحوال وأثار الأسس القديمة وكتل الحجارة التي كانت كل ما تبقى من المدينة الأصلية (أنظر الشكل ٤٠). وكان نبوخذ نصر ترك تعليقات مكتوبة بالخط المسهاري على اللوح من الطين يبدو أنها وضعت موضع التنفيذ في النهاية. فهو حث خلفاءه على ترميم صروح الملكية التي كانت تتميز بإقحام أحجار معينة في جدرانها، تحمل نقشا يعلن أنها من أعمال «نبوخذ نصر ملك بابل من البحر إلى أقصى البحر». وجدران بابل الجديدة يجري تمييزها، للتاريخ، على نحو مشابه بإدخال حجارة كتب عليها أنها «أعيد بناؤها في عهد القائد صدام حسين».

إن «اختراع التقاليد»، كما أوضح إيريك هوبزبوم، يجري في جميع العصور وفي كل المجتمعات^{١١١}. إلا أنه ينزع إلى غزارة الابتكار في فترات التغير



٤٠ - حارس يقف بقطاً عند قصر نوحه همر.
عمل هو المعدل العراقي للحرس المنبر عد
رواية لصر باكتفهام؟

السريع . فيقدر ما تسارع اختفاء بغداد «القديمة» ، بقدر ما ازدادت الرغبة الملحة في تخيل مدى روعة الماضي ، الذي أصبحت له صورة خيالية جبلة في الأذهان . وفي أوائل الثمانينات ، وضعت أمانة العاصمة مخططات للحفاظ على منطقتي الكاظمية والجيلاني ، بحيث تجري حركة مرور السيارات كلها تحت الأرض عبر شبكة هائلة من الطرق المشعبة وأماكن وقوف السيارات . ومن ثم يطلع المشاة السعداء ليعيشوا في دور بديعة تحيط بها أفئنتها الخاصة . وذلك كله من أجل «الإبقاء على تقاليد السكن البغدادية ، مع إدخال أحدث ما وصل إليه التطور التقني كاستعمال الألواح الشمسية لتكييف الهواء»^(١٠) . وكما حدث في حالة بابل ، نكتشف أن خطة «المحافظة» على التقاليد هذه تستدعي بناء بيوت جديدة ذات أفنية حسب تصور جهة ما للطراز قديم لا وجود له . ويتبين من واقع التجربة العملية أن «الناس» لا يفضلون السكن في بيوت من هذا الطراز ، ولكنهم أيضاً لا يرون في الفكرة أي خطأ . فليست السياسة وحدها ، بل التاريخ أيضاً ، وعلم الاجتماع والأدب والخيال وكل شيء يدور في فلك الأكذوبة الخلوة في العراق البعثي .

ومهمة أي نصب جديد ناجح في مدينة كبداد، هي أن يصق الحبال حتى يُدرجه في سياق إحدى الاحتياجات الجديدة. ففي نصب اسماعيل فتاح (الشكل ١٥)، نجد أن اللغة الرمزية للقبّة المكسوة بالخزف والمجردة من كل ارتباط بالبيان، دُفع بها إلى أبعد من إعطاءها الدينية المعتادة، كي تخلد فكرة دينوية جديدة (وهي فكرة الاستشهاد في سبيل الأمة العربية أو الدولة البعثية، حيث تبث أرواح الموتى من بين شطري القبّة)^{١٧}. والنظام الهاشمي الذي كان من قبل بغيضاً وأطيح به على نحو دموي شديد البشاعة في عام ١٩٥٨، يُرد له اعتباره بإقامة نسخة مطابقة لتمثال كان هشمة الغوغاء في ذلك العام. ويظهر فيه الملك فبصل الأول منطياً سهوة حصان (انظر الشكل ٧١). وتقع هذه النسخة من التمثال عند مدخل شارع حيفا الجديد في عاصمة صدام حسين. ورغم أن سيل النصب الوطنية الذي اجتاحت بغداد في الثمانينات، أدى بلا شك، إلى إعادة تشكيل النسيج الحضري للمدينة، فإن وظيفتها الرئيسية هي صياغة هذه الهوية الجماعية الجديدة، بزعم أنها لإرث تاريخي، مع أنها، في الحقيقة، إنما أنشئت بدافع التجديد من جانب القيادة البعثية، في تحول جذري عن مجرى التاريخ، لم يشهد له العراقيون مثلاً منذ انهيار الامبراطورية العثمانية. وهم يسايرون العملية لأنهم، من جهة، لا يملكون أي خيار آخر، ومن جهة ثانية، لأنهم يحسون بالرغبة الحادة في أن تصبح لهم هوية جماعية حقيقية (كدولة عصرية)، في حين أنهم لا يملكونها.

وعلى سبيل تخليد بغداد وتقاليد بلاد ما بين النهرين القديمة، كان الفنان العراقي محمد غني قد صنع عدة تماثيل واقعية، كمشهد الجنّي طالماً من مصباح علاء الدين، وتماثيل شهرزاد وشهريار (بالشكل ٤١)، والسندباد البحري راسياً بمركب في عرض نهر دجلة، والشاعر المتنبي (الذي لا يعرف أحد أوصافه)، ومنظر خيالي لأبي جعفر المنصور (أول الخلفاء العباسيين) منحوتاً من الحجر يبلغ ارتفاعه ستة أمتار، وتثال برونزي لحامورابي، وشخصية جلجلش الأسطورية، إلى جانب تماثيل أكبر بكثير لصدام حسين. وقبل أن يعمل بمشروع قوس النصر، أقام صرحاً من البرونز يصوّر الجارية مرجانة في مشهد من حكاية وعلي

بابا والأربعون لصلاء عند تقاطع مزدحم بحركة المرور في شارع سعدون (أنظر الشكل ٤٢). والفنان الذي كلف بتنفيذ مشروع قوس النصر أصلاً، كان خالد الرجال. وكان النحات الذي صنعه للمجندي المجهول خلاصة للتشافة بأسرع معانيها (أنظر الشكل ١٧). والرجال وغني، كلاهما يُعدّان من خيرة النحاتين العراقيين في القرن العشرين^(١٢٩).



٤١ - «شهرزاد وشهریار» ومن ألف ليل
وثيقة في شارع أبي السواس، من
المبروز، ٢٠٢٥ تمثال، ١٩٧٥،
محمد علي

٤٢ - «فهرسة تسكب الزيت المثل في الأواني
الأربعون ونقل النصوص الخشبية
داخلها» منحوتة معروضة باسم
«سافرة فخرسة» في شارع
السعدون، بغداد، من المبروز،
٣٠٣٠ تمثال، ١٩٧١، محمد علي



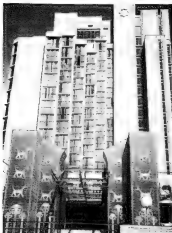
وغصّت بغداد بمثل تلك الأعيال التافهة خلال الستينيات، سواء في صورة نصب عامة، أو ما هو أبرز منها، أي في صورة المباني التي امتدت على طول شارع حيفا وغيره (أنظر الأشكال ١٤ و ٤٤ و ٤٥). وهي عبارة عن واجهات مخنطة الزخارف، ملصقة على علب تقليدية من الإسمنت (فهل هي من طراز ما بعد الحركة الفنية الحديثة؟). من الصعب أن يتصور المرء كيف يمكن لأي إنسان أن يتنجح إلى هذا الحد في الجمع بين أسوأ العناصر من كل شيء. وهذه

الكبتش في بغداد



١٢ - علم عراقى منحوت من المعدن يقع ارتفاعه حصة امتار، موضوع في وسط نصب الشهيد (راجع الصورة رقم ١٥). إن العلم الذي يرمز إلى الأمة ويرتفع بكل نبل مع حركة الريح عادة، جد هنا لتحتل في الزمان والكاف. لقد كانت النهاية في الأصل تتنفس كلها مع الآخر الذي تم الوصول إليه. هذا العلم المنحوت يصرح هنا من داخل زجاج بصيرة نور السبيل، وتشرق قاعدته على منحرف غوري يبدو وكأنه يظهر من داخله لبحان في انقضاء. إن الشهيد منظوراً إليه من الدخان يبدو سورياتياً.

التعب التذكارية



٢٤ - فندق بابل في بغداد. المذلل هو نسخة مصغرة مما عمل للمهندس انه بوابة عشيرة الحظيرة، كما كانت تبدو قبل ثلاثة آلاف عام وتقرن مع الصورة رقم ٣٩.



٢٥ - وزارة الصناعة في بغداد

الكينز في بغداد

الأثار كلها تنبض بروح نصب صدام حسين، وإن لم تكن على المستوى نفسه من السوقية.

هنا تحول التاريخ والأدب والحرفات والأساطير الشعبية إلى ابتذال رخيص . وهذه عملية إحياء من نوع لا يتسم بالإبداع وليس نابعاً من إحساس عميق بما يُراد إحياءه . وحتى النقل المدروس بطريقة علمية (حيثا تتوفر نماذج للنسخ منها) ، يكون أصدق من مثل هذا الحنين الجارف المتواصل إلى استعانة الماضي بأي ثمن . فالمهندس المعماري البريطاني كوينلان نيري مثلاً ، يقوم بتصميم مبان تبدو كأنها خرجت لتوها من النقاء تام بين العهد الجورجي والطرز الإدواردي وأتينا القديمة (نظر الشكل ٤٦) . ويتعين عليه في سبيل ذلك ، أن يعود إلى استكشاف التفاصيل الكلاسيكية ، فيصبح مهندساً كلاسيكياً مرة أخرى . ومثل هذه العملية ، مهما بدت قليلة الجدوى ، لم يعد من السهل إنقاذها . وهي تتطلب قفزة خيالية واسعة بعيداً عن تراثنا الحديث . وتعتبر أفكار حسن فتحي عن عمارة الطين في مصر العليا ، وأعمال تلميذه السابق عبد الواحد الوكيل ، من النماذج المشابهة في العالم العربي (أنظر الصورة ٤٧) . فهي تحتاز بالأمانة وتستحق الاحترام رغم أن تطبيقها الواسع الانتشار ، يتحدى المطلق ، كما يتناقض مع معايير



٤٦ - بناء من تصميم كوينلان نيري .
١٩٨٨ . في لندن ، مركز
النسبة في ريتشمون



٤٢ - تفصيل من منارة مسجد سليمان.
في صفا، من تصميم عبد الوهاب
وكمال، ١٩٥٠.

التخطيط والبناء والتقنية الحديثة. وعلى خلاف هذه الأعمال فإن المباني التي
نصطف على امتداد شارع حيفا، تشبه عمليات تجميل لواجهات المتاجر. كما أن
النصب المدنية الجديدة في بغداد، عبارة عن مشروعات مقتبسة من هنا وهناك،
تحت ذريعة إحياء تقاليد بلاد ما بين النهرين القديمة والتراث الإسلامي. ومحمد
غني قدم المبرد الذي يزعمه الجميع لأنفسهم بأعلى صوت حيث قال:

«اكتشفت أن التهمة الأوروبية هي طريق منقطع (...) بينما الإعتناء على
الاستفادة من الموروث بعطي رائحة اخذتة بدون انقطاع، والإنشاء الذي
واستغلالية الفنان بموضوعاته وتقنيته»^(١٠٠).

الفصل الثامن

التراث كفن

والآن أين نحن من هذا الشخص الفنان؟ هنا في بغداد مثلاً: أهو في شارع الرشيد؟ أم في الحدائق العامة؟ أم في البيوت؟ أخذوا البيوت: فأول ما يلفت نظرك إذ تدخلها، الأثاث الغالي الثمن. الذوق ليس مهياً، وصلة الطراز التكميلي المشوه بالنسبة للسجادة الفارسية المنقشة، هذا أيضاً غير مهم. الأثاث صريح جداً وآخر صوفيل من بيروت. كلش حلو. ثم تعود ينظرك فترى الكتب مستعاضاً عنها بمجلة الاثنين وسامرات الجيب، وبعدها ترى رفاً من الأسطوانات، تقرب فتجد: تانكو أرجنتين وآخر أسطوانة لداننا شور، وإن كان الذوق أكثر محلية فأسطوانات فريد الأطرش!! وترفع رأسك للجدران. ماذا ترى؟ إن لم تكن الجدران عارية فهي معلقة بصورة كبيرة للجد، صورة أكبر لرب العائلة في شبابه، صورة الأولاد في إطارات جميلة، صور الأحفاد. صور كثيرة، هذا يكفي. ولكن لماذا في قاعة الصيوف؟ الله أعلم بكل شيء. أما إذا ارتفع الذوق، وأحس صاحب البيت بالحاجة للفن فالجدران تملأ بتقويم لشركة الكاديلاك بحميه صورة فتاة لا تدري إن كانت لها أمة صلة بالأرض غير أنها تنير فيك أنواع الفرائز الحيوانية. أو صورة بطار جميل لمنظر من مناظر سويسرا. وقد تصائب الصديق لاندنام الصور (يا به قد صورة زيتية، فد شي؟) فيقول (مه أنتو فنانين، أنا شجاني على الفن؟) - أما الأشياء الروحية عندنا فيتمثلها الكثير منا في الشرويات الروحية، أما الشعب - الأكثرية - فصلتها بالفن تقتصر على دار الإذاعة ونقائس الموسيقى المصرية والعراقية المتعمرة. الأفلام المصرية وأفلام المزيح، أفلام هوليوود.

هذا هو الذوق العام. وهنا في هذا المعرض إننا نحاول أن ناسب وما تنتجه البشرية ولو إلى حد ضئيل باللفة العائنية (التصوير) كمرالين، مستلهمين ما يثيرنا في طبيعتنا ومحيطنا المحض.

لقد نعتنا شاعر طيب القلب بأننا أعداء الشعب، وبأننا يجب أن نحارب من كل عراقي نخلف لوطه. نحن أعداء الشعب في حين أن غذاء الشعب مسامرات الجليب ومجلة الإيتين والأفلام المصرية والملاحم السة، فهذا هو غذاء الشعب!

هذا الصديق شاعر طيب القلب لا يعرف هذه الأشياء.

جواد سليم^(١٠٢)

قبل تحويل التراث إلى مادة فنية هزيلة، وجد التراث كفن حقيقي في العراق، حيث أصبحت ثقافة بلاد ما بين النهرين القديمة والحضارة الإسلامية، نبعا غزيراً للتعبير الفني الرفيع قبل وقت طويل من مجيء النظام البعثي. وتجلى ذلك أولاً، في أعمال جواد سليم، أعظم الفنانين المحدثين موهبة وتأثيراً في العراق. ولكن تطوره وصقله وتحديد معالنه، سواء بالتوسيع المباشر أو من خلال المقابلة، مدين بالكثير لآخرين من رواد الفن العراقي - كالرسمين شاكرك حسن آل سميد وفائق حسن ولورنا سليم وحافظ الدروبي وجميل حمودي وعمود صبري وإسماعيل الشيخلي، والنحاتين من أمثال خالد الرحال ومحمد غني في بداية حياتها الفنية، والنقاد مثل جبرا إبراهيم جبرا، ومهندسي انمهار كمحمد مكية ورفعت الجادرجي. هؤلاء هم الفنانون الذين صاغوا بداية الاتجاهات الحديثة ذات الطابع العراقي المتميز في الفنون التشكيلية، بين الأربعينات والستينات، وهي التطورات الفنية التي أطراها شاكرك حسن بقوله إنها نجحت في خلق «رؤية جماعية» لدى الفنانين العراقيين حتى أن «الجميع» أصبحوا خلال السبعينات يعملون «باسم الحداثة كثراث»^(١٠٣).

وعلى خلاف من جاؤوا بعدهم، كان أوائل المبدعين في هذا المجال قد اغترفوا طويلاً من أعماق يتابع الفن الأوروبي قبل أن يعودوا للعمل في العراق خلال الأربعينات. ويرجع إلى جهودهم الفضل الأكبر في أن بغداد أصبحت، في الخمسينات، مركزاً لبعض أكثر التجارب حيوية وأصالة في الفنون التشكيلية، على نحو لم يسبق له مثيل في أية بقعة من العالم العربي. فما لا شك فيه، أن أي بلد عربي آخر لم يشهد ترابط المواهب التشكيلية بتلك القوة التي

كانت تزداد ترسخاً من تلقائها كنظرة مستقلة إلى الواقع المحسوس، تستمد جذورها من صلب التجربة العراقية. فقد ظهرت إلى حيز الوجود طريقة تفكير عراقية صميعة حول الفنون التشكيلية على يد أفراد موهوبين مخلصين لغتهم وغزيري الإنتاج عادة، يتصادمون مع بعضهم البعض، ومع ذلك ينطلقون في اتجاهات مختلفة. ولم يطلع في أي بلد عربي فنان واحد يمثل موهبة جواد سليم الشاحنة.

وتأثير المدرسة العراقية لا يزال واضحاً إلى الآن في أعمال الرسامين الذين درسوا بمعهد الفنون الجميلة في بغداد من أبناء بلدان الخليج العربي. ومن ناحية أخرى يلاحظ غيابه عن بلد لبنان، وهو البلد العربي المهم الآخر الذي ظهرت فيه مواهب تشكيبية مرموقة على دراية واسعة بما كان يجري في الأوساط الفنية الغربية. ولكن الفنانين اللبنانيين لم يتأثروا ببعضهم البعض ولم يعبروا أي اهتمام لتاريخ بلادهم أو تراثها، بل اكتفوا غالباً باتباع أساليب فردية تركزت على رسم الأشخاص وتصوير الطبيعة الصامتة والمناظر الطبيعية. وكانت النتيجة أنه ومن الصعب العثور على أية تفاليد لبنانية متميزة أو حتى اقتفاء أثر أية «فترة» أو «حركة» فنية تبنها في حينها فنانون مشاهير الميول والمشارب»^(١٠).

وعكس ذلك حدث في العراق. فبدلاً من المناظر الطبيعية ورسم الطبيعة الصامتة، كان الفن العراقي يستمد موضوعاته من مصادر متنوعة كالتأثيل الأسورية والسومرية ومشاهد الحياة البغدادية التي رسمها الفنان يحيى السواطي في القرن الثالث عشر، وهندسة النسق العربي في الزخرفة، وفن الخط العربي والفن التطبيقي وفن العمارة (وخاصة في تراث العصر العباسي)، إلى جانب العناصر المأخوذة من واقع الحياة اليومية والثقافة الشعبية والمجتمع الريفي. ويعتبر التوثق الخلاق الذي ساد بين رسامين كجواد سليم وفائق حسن في السنوات المبكرة، أو بين مهندسين معماريين مثل رفعت الجادرجي ومحمد مكية، أو بين أنصار الفن «البدائي» في الأربعينات وبين «الرواد» ومجموعة بغداد في الخمسينات، مضرباً للأمثال في دنيا الفن العراقي. وكل ذلك التنوع الأصيل والإبداعي، صُفِّت فيها بعد بتمتهى البساطة تحت خاتمة والبحث عن معالم

الشخصية القومية في الفن»^(١١). وأخذت تسيطر على ثقافة الفنون التشكيلية أكثر فأكثر، أفكار استرجاع الصلة بالماضي الغابر، والأجداد القديمة أو التجاوز «الثوري» للفجوة التاريخية، إلى جانب ذلك الإشغال الدائم بالنظرة المساوية وقصص البطولات الشعبية ودعوة «النضال من خلال الفن» ضد البؤس والإضطهاد»^(١٢).

وقبل أن ينضم الجميع إلى جوقه التراث الرسمية، كان فنانون كجواد سليم يعون بحس مرهف، أنهم لا يخاطبون سوى دائرة ضيقة من الناس بلغة «النخبة» الجديدة للفن الحديث. وفي سياق المحاضرة العامة التي ألقاها سنة ١٩٥١، انتقد جواد سليم مستويات الذوق العام في العراق، وتحدث عنها بسخرية تتم عن شعوره بالمرارة. ومع ذلك لم يكذب بمر عقدان حتى تحول إسم جواد سليم إلى أسطورة في أوساط المثقفين العراقيين. فالشعراء الذين وصفوه بأنه «عدو للشعب» في أوائل الخمسينات راحوا أنفسهم يكيلون له المديح والإطراء. والفن الرسمي اليوم مزدهر داخل العراق حيث يلقي الفنانون تكريماً لم يشهدوا له مثيلاً منذ عصر الخلفاء.

ويعزو شاكر حسن نلاشي «الموة الفاصلة بين الجاهل وبين الفنان في العراق» إلى نجاح أسلوب جواد سليم في اقتباس التراث. ويقول في هذا الخصوص: «أن الفنان استطاع أن يضع ثقته في الدولة بعد ثورة ١٩٥٨، وأن تلك كانت فاتحة عهد جديد في حياة الفن العراقي، إذ لم تعد مسؤولية الفنان هي حماية ذوق الجمهور، في حين أن ذلك الجمهور نفسه كان يعتقد أن ما يصان باسمه وينتمي إلى عالم آخره، كما تدل العبارات التي استهل بها جواد سليم محاضرته في سنة ١٩٥١. وبحلول الستينات، كانت الدولة تستعد لاحتضان التراث، فما كان على الفنان في رأي شاكر حسن إلا أن يمضي قدماً في استيعاب التراث والأدب الشعبي، وهو يعرف أنه قد تحرر من المسؤولية التاريخية التي سبق لفنان مثل جواد سليم أن تحمل أعباءها مع فئة قليلة من ذوي الانتماءات المشابهة»^(١٣).

والأثر العراقية المتميزة الجديدة بالإعتبار في حق الفنون التشكيلية، رافقها تحلف في مبادئ الفكر عامة، وضعف في الفنون الأدبية (فيساً عدا بعض

التراث كفن

الإشطاء الهامة كأعمال الشاعر بدر شاكر السياب). ففي هذه المجالات نفوت بيروت والقاهرة ودمشق. وحتى «أب» القومية العربية في الفكر السياسي العربي الحديث، ساطع الحصري، الذي أسس متحف بغداد للآثار ومعهد الفنون الجميلة في الثلاثينات، كان سوري الأصل. والحصري هو أول من أحضر الشاب جواد سليم وغيره من الفنانين الناشئين للعمل بالمتحف، حيث كلفوا بمهمة ترميم النقوش الأثرية القديمة، ثم بعد ذلك لتدريس الرسم والنحت في معهد الفنون الجديد^(١٠٠). كما كان الحصري أول من شجع أولئك الشباب على استلهم تقاليد بلادهم بالذات، قبل أن يُضطر إلى العيش في المنفى في سنة ١٩٤١. وحل محل «المربي الكبير»، كما كان يلقب في العراق، رجال من أمثال سامي شوكت، الذي عمده، من ضمن الإجراءات التي اتخذها بوصفه مديراً عاماً للتعليم، إلى توزيع نص خطاب فاشستي أصلي عنوانه «صناعة الموت» على كافة المدارس الحكومية. فشوكت، وليس الحصري، هو الذي مهد لظهور هوس جديد في دعوة القومية العربية تبلور في النهاية في سياسة البعث العراقي^(١٠١).

ومن هنا يتضح أن نصب صدام حسين له نسب ثقافي معين. فهو الوليد المشوّه لزواج تم بين أنصى حدود الإنجاز الفني الرفيع والبدائية الفكرية المذهلة. والترات كفن وكابنزال، ظاهرة لا تنفصم في العراق المعاصر. وسوف أتناول التراث بوصفه ينبوع المدرسة الفكرية العراقية في الفن من خلال مناقشة أشهر آثارها، وهو نصب الحرية الذي صنعه جواد سليم في سنة ١٩٦١، والذي يعتبره الكثيرون أبداع أعماله، وربما أهم عمل فني رسمي قام به أي فنان عربي في العصر الحديث. وهو، حتى عجي. صدام حسين بأصنامة العملاقة في الثمانينات، كان بالتأكيد أكبر نصب أقيم على الأرض التي شهدت مولد فكرة النصب التذكارية أصلاً، قبل ألفين وخمسة عام.

تمثال الحرية سنة ١٩٦١

حتى عام ١٩٥٨، لم تكن في بغداد سوى ثلاثة تماثيل رسمية، أقيمت كلّها

من قبل فنانين غير عراقيين بعد انهيار الحكم العثماني في سنة ١٩١٨. كان أحدها مصوباً من البرونز، ينتصب أمام السفارة البريطانية ويمثل الجنرال «مود» الضابط البريطاني الذي قاد حملة احتلال العراق من العثمانيين في عام ١٩١٤. والثاني تمثل الملك فيصل مؤسس الدولة العراقية الحديثة، وكان موقعه قريباً من دار الإذاعة والتلفزيون. أما الثالث فكان تمثالاً لحسن سعدون وهو رئيس وزراء عراقي سابق طيّب الصيت. ولم يوضع على صهوة حصان (كرمز لسلطة أعلى) سوى الجنرال مود والملك فيصل. وكان ذلك، إلى جانب الموقع الاستراتيجي لكل من تماثيلها، أحد العوامل التي أسهمت في ما حدث صباح يوم ١٤ يوليو (تموز) ١٩٥٨. ففي ذلك اليوم تحلق حول التمثالين جمهور غاضب شديد الحماسة وأسفطها بالخيال والأيدى المنورة والتصميم الأكيد فوقها على الأرض ثم هشمها وألقى بحطامها في نهر دجلة. وهكذا بدت نهاية الملكية والنفوذ الغربي معاً داخل العراق (أنظر الشكل ٦١).

كان لذلك المشهد وقع عميق في نفس جواد سليم الذي كلفته الجمهورية الناشئة، في سنة ١٩٥٩، بتصميم النورة عبر تمثال ضخيم جديد. وبذل جهوداً جبارة في العمل تحت ظروف بالغة الصعوبة، حتى أنه نجح في مقاومة محاولات رئيس الجمهورية، اللواء عبد الكريم قاسم، لإدخال صورته الخاصة ضمن مكونات نصب الحرية، الذي لا يزال يطل على قلب بغداد (أنظر الشكل ٤٨)، في طرف حديقة عامة، قبالة ميدان التحرير وجسر الجمهورية، بعد أن نجا من محاولة واحدة على الأقل لهدمه بدعوى الوثنية (في النصف الثاني من الستينات). فلأن تماثيل البشر مكروهة في الإسلام، أراد الرئيس المسلم الوديع عارف، إزالة نصب الحرية، غير أنه تراجع في النهاية تحت ضغط الرأي العام. وعلى خلاف ذلك، فإن هذا النصب لم يكتب له البقاء في عهد صدام حسين إلا لأن حزب البعث العربي الاشتراكي يعتبر فكرته عن الحرية بمثابة الوريث الشرعي. والترويج المنطقي، لما بدأ في عام ١٩٥٨، في حين أن الرأي العام فقد تأثيره في الشؤون العامة منذ زمن بعيد^{١٨٠}.

ولم يظهر الفن العمومي على نطاق مشابه مرة أخرى إلى أن شرع صدام



١٨ - عيب الحرية. من البرونز على بلاط مكسو. المقياس ٥٠ متراً × ١٠ أمتار ارتفاع السحب من الأرض (ارتفاع القراع) سنة أمتار. جواد سليم. ١٩٦١

حسين في إعادة تشكيل بغداد خلال الثمانينات. ولذا فإن نصب الحرية الذي حل محل تمثال الجنرال مود والملك فيصل، يُعدّ بمثابة جسر بين بغداد السنينات حيث وصل فنان رائع إلى مرحلة نضجه الفني، وبين بغداد الثمانينات التي تمخضت عن قوس نصر صدام حسين. ونصب الحرية ينتمي إلى المدينة الثورية كما كانت في أواخر الخمسينات وخلال حقبة السنينات. وذلك أن بغداد في آخر الأمر ليست مدينة واحدة، بل ثلاث مدن مختلفة، يتلاءم مع كل منها نصب معين، كشكلٍ تتجدد في سياته المادية ألفة تلك المدينة بالذات.

وجواد سليم، أحسّ بأن التمثال الذي كُلف بنحته لا بد أن يرمز إلى فجر عالم جديد بالقوة نفسها التي حركت مشاعر الجماهير لتحطيم القديم في صباح ذلك اليوم المشهود من شهر يوليو (تموز). وأدرك أيضاً أنه بالنظر إلى تكليفه

بموضوع محدد، فإن النتيجة لا بد أن تصبح نوعاً من اخل الوسط. فقد كانت مهمته أن يؤدي الغرض الظاهري بتمجيد حادثة معينة، مع المحافظة على نزاهة عمل فني ينطوي على مغزى أكثر شمولية. وجواد سليم لم يعش حتى يرى معانيه تتحول إلى أشياء من نوع نصب صدام حسين. ولو كان رآها لروّعه ما طرأ عليها. ففي يناير ١٩٦١، ولم يكن تجاوز الواحد والأربعين من عمره، توفي إثر نوبة قلبية، تحت وطأة الإجهاد وإرهاق العمل المتواصل في المراحل الأخيرة من تنفيذ المشروع.

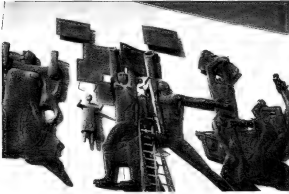
ونصب الحرية، عبارة عن سرد مصوّر لأحداث ثورة ١٩٥٨ من خلال رموز، كان الفنان صاغها عبر أعماله السابقة. وهذا النصب يبدو عصرياً إلى حد مدهش، ومع ذلك يتجلى فيه احترام مصادره الفنية من نقوش الجدران الآشورية والبابلية القديمة، وهو يتألف من أربع عشرة قطعة من المصبوبات البرونزية المنفصلة، يبلغ متوسط ارتفاعها ثمانية أمتار. والمفروض أن «تطالع» مثل بيت من الشعر العربي، أي من اليمين إلى اليسار، ابتداء من الأحداث التي مهدت للثورة، ووصولاً إلى الثورة ذاتها، ثم حالة الوثام اللاحقة لها.

يقول لنا الفنان في البداية (إذ نشرع في قراءة رموزه من أقصى يمين النصب إلى اليسار حسب الكتابة العربية) أنه «كان ثمة حصان» (وهو رمز عربي للأصالة والنبل والفحولة والقوة). ولكن، على خلاف الخيول البرونزية الأخرى التي اتسمت بمظهرها الوديع في التماثيل العراقية السابقة لسنة ١٩٥٨، يبدو الحصان هنا مغمماً بالحيرة وهو شبّ على قائمته الخلفيتين بعدما ألقى براكبه. ويمجد حول الحصان رجالاً يبدو عليهم التوتر الشديد (فهل هم رمز للجهايمر الكادحة؟ - في الشكل ٤٩)٣٣. وأخرى مضطربة، عنيفة، ونتجه نحو اليسار بقوة التواء عنق الحصان. ولكنها مع احتفاظها بكل زخمها، لا تثبت أن تنظم نابضة بالعزيمة والإصرار في صورة إنسان يتقدّم بخطوة واسعة إلى الأمام، بينما ترتفع اللاتات والرايات الحديدية غالباً في السماء. ويطالعنا من الخلفية الرخامية رمز البراءة والأمل على هيئة طفل صغير، مشيراً إلى بداية الطريق، وهو الشكل الوحيد المجسم بالكامل بين نقوش النصب كلها (أنظر الصورة ٥٠). والرجل



٢٩ - الحصان.

ترافقه امرأة تبدو عليها سباه التصميم مثله غامضاً، غير أن فسات وجهها مشحونة بالإنفعال (فهل ترمز إلى الحزن أو الغضب مثلاً؟).



٥٠ - النصب الأول من الحكمة.

ويشهي المشهد الأول بمنظر الأمومة تبيكي ولدها الشهيد. ومعلوم أن التاريخ العراقي كثيراً ما يصور كمأساة كبرى يُشكّل موضوع الإستشهاد محورها الأساسي، وخاصة منذ مقتل الحسين بن علي، في سهول كربلاء سنة ٦٨٠ للميلاد. وتلي ذلك صورة الأمومة التي تغمر الحياة الجديدة بالحلب والحنان (لاحظ مدى التنوع والجدة في تعبيرات الوجه التي رسمت بإيجاز مدهش من حيث الشكل). وقد يكون للثورات ضحاياها، ولكنها في الوقت نفسه، تمثل دائماً أجيالها الجديدة (أنظر الشكل ٥١).

ويتألف الجزء الأوسط من ثلاثة تماثيل. فعلى اليمين تمثال السجين السياسي (المبين بالشكل ٥٢)، ويبدو قفص زنزانه اخديدية على وشك الإنهيار تحت ضغط رجل مزقت ظهره السياط (توى هل يرمز إلى الجماهير المعذبة؟). ولكن القضاة التي انتشت لا تنقسم في النهاية إلا بجهود جهيد من الجندي الذي يظهر في الوسط، وذلك اعترافاً من الفنان بدور الجيش في ثورة ١٩٥٨ (وكان هذا الجزء الأوسط من النصب هو الوحيد الذي عرض على النظام مسبقاً لاخت



٥١ - الشهامة والأمرأة.



٥٢ - إضلال السجين
السياسي. تأثير بيكاسو،
وعصاة في راسه
أغورنيكا، يبدو واضعاً
في التفاصيل.

مواقفته). وأخيراً نرى في يسار القطاع الأوسط تمثال الحرية بالرمز الإغريقي القديم، على شكل امرأة تحمل مشعلًا وتندفع طالعة إلى ضوء النهار، وهي تنظر نحو محررها (انظر الشكل ٧٠). وما يذكر أن جواد سليم عندما سئل عن سبب اختيار الحرية إلى قدمين في هذا النصب قال: «إن القدمين تلصقها بالأرض، وأنا أريد لها أن تخلق عالياً...».

وبعد كل هذا الاضطراب يأتي الهدوء. فتتوقف الحركة الدائبة والغضب والتوتر وألم الثورة. ويحل السلام. وتحل الراحة والسكينة في قلوب الناس. وتتحول القضبان الحديدية إلى أغصان. وتغمض العين في أمان لأن السلام قربان إلهي لا يعرف أخوف. ونهرا دجلة (الذي يعني في العربية أشجار النخيل) والفرات (بمعنى الخصب) تثملها امرأتان، إحداهما تحمل سعف النخل والأخرى حبل. وثمة فلاحان (يرمزان إلى العرب والأكرد، ولكن أحدهما في زي سومري والثاني في رداء آشوري) وهما ينظلمان نحو رقيقيهما (دجلة والفرات)، ويمعلان مسحة واحدة فيها بينهما تعبيراً عن وحدة البند الذي يعيشان في كنفه، طافحين بالثقة والإعتداد بالنفس. وفي صورة الإنتاج الزراعي، تبدو الثروة الحيوانية (مثلة بالثور وهو رمز عراقي قديم)، بينما تظهر الصناعة في أقصى يسار المشهد (على هيئة عامل مغمم بالثقة هو الآخر). وبذلك تأتي الخاتمة السعيدة لقصة الحرية كما دأبت خيال ملايين العراقيين في تلك السنوات الحافلة بالأمال العراض.

ومعلوم أن صورة الحرية هذه اعترأها الخلل. فقد اتضح أن الحرية ليس لها موطن، قدم في العراق. ولكن هذا في حد ذاته لا يعيب نصب الحرية إطلاقاً. فالفر لا يجعل نبوءة المستقبل. وليس من السهل تسخيره لنقل إشارات معينة. ولو نظرنا إليها على حدة، نجد أن أضعف أجزاء هذا النصب هو القسم الأوسط، لأن رمزيته المستمدة من مصادر مختلفة في المصيوبات الثلاثة المكونة له، تؤكد التزعة إلى التعبير عن مغزاه بأساليب ساذجة كالتن استخدامهما البياني رئيس لجنة الإشراف على مشروع النصب^{١١٢}. ولكن أين يكمن عنصر الجودة في تمثال كنصب الحرية؟ ليس البياني فقط بل حتى أرفع التفاد والفناتين العراقيين

الثرات كفن

ثقافة (مثل جبرا وشاكر حسن) يميلون إلى الخلط باستمرار بين موضوعات هذا النصب وحجمه وبين قيمته كمعمل فني. وهو خلط خاطئ. ما كان ليقع فيه جواد سليم نفسه. فالحقيقة أن هذا العمل اعتراف خلل «فني» بحث ومعتقد أكثر مما يمكن اعتباره خطأ في التصور.

جواد سليم كان صانعاً ومؤلفاً لرموز عراقية الطابع إلى حد مذهل، ولم يكن قاصداً. كان يعرف كيفية «تحليل» الشكل إلى عناصره الأساسية ببراعة فائقة في التعبير المركز باقل قدر ممكن من الخطوط. إلا أن نصب الحائطي الحديث هذا، من وجهة النظر الشكلية نفسها، ليس مفرغاً في قالب مدبته المميز، وذلك على خلاف السوابق الأشورية والبابلية التي استوحى منها رموزه. كما أنه لا يثير في الذهن صورة حيز خيالي فريد خاص به يمكن أن تتخذ فيه العناصر البديعة النحت، معنى علاقاتها المقصودة. فالبلاطة الضخمة المطلية بالاحمر الجيري والتي يبلغ ارتفاعها عشرة أمتار، وطوقاً خشن متراً، يفترض أنها مستوحاة من بوابات آشور وبابل. ولكنها تبدو لي أشبه بأشكال الإسمنت الحديثة الهائلة التي بصنعها أوسكار نيباير (إلا إذا اعتبرنا بناء كل عمود وعارضة يعود في الأصل إلى بلاد ما بين النهرين). وعلى أية حال فإن ارتفاع هذه البلاطة نفسها، إلى جانب أنها ترتفع عن الأرض بمقدار ستة أمتار أخرى، يفسد صورة النصب تماماً، ويحول بين المشاهد وبين رؤية تفاصيل العمل الفني عن كتب. وهذا لم يكن قصد الفنان أساساً. فجواد سليم كان يريد إقامة «جدار» ينتصب على الأرض مباشرة، غير أن مهندس المشروع رفعت الجادرجي أصر على رفع التماثيل عن مستوى سطح الأرض بغية الإيجاء بمزيد من «الضخامة». وكانت النتيجة أن هذا النصب لا يواجه جمهوراً من البشر، بل من السيارات الغاصة في زحمة المرور (ولاحظ في الشكل ٤٨ عدم اكتراث اثاره بالنظر إلى النصب الذي يقابل ميدان التحرير بدلاً من أن يكون مواجهاً للحديقة الواقعة خلفه).

إن العمل الفني التشكيلي عبارة عن وحدة شكل متكامل لا يمكن لكافة أجزائه أن تتخذ معنى فنياً في إطاره إلا من خلال علاقاتها بكل معين. وفي حالة النصب العامة يكون ذلك الكل هو انسجام العمل الفني مع نسج المدينة التي

يقوم فيها. ومن دواعي السخرية أن نصب صدام حسين يتوفر فيه شرط هذه الوحدة فهو حقاً ينتمي إلى مدينته. ولكنه أيضاً بالغ السوقية، ومقاصده أكثر وضوحاً وشفاقية من أن يكون عملاً فنياً مقعماً بسحر الغموض وإشارة الدهشة والتساؤل. وفي نصب جواد سليم يتحول الكل إلى سرد بالتسلسل الزمني كان يمكن أن يكون ناجحاً كتأليف فني، ولكنه أخفق.

وبينما كان ينبغي أن تصبح بمثابة الإطار الفني أو المدخل المنقضي إلى فهم معنى النصب ككل، فإن البلاطة المطلية بالحجر الجيري خلقت فراغاً يبعثر عناصر التورة بدلاً من تجميعها، ولا تربط أية علاقات بالكمونات ذاتها. وهي لا تنجح إلا في لفت الأنظار إلى نقائصها. ويظهر عيبها من بعيد في فقدان الصورة المتكاملة. فبسبب ارتفاعها، تغيب عن الرائي روعة التفاصيل في عناصرها (التي تدل على مدى عمق استيعاب الفنان للتقاليد الأشورية في أعمال النقوش الجدرانبة البارزة). وفي النقش الناقص يعتبر الجداره، كالأشكال المنحوتة عليه، جزءاً لا يتجزأ من التمثال، حتى لو كانت النقوش مصنوعة من مواد مختلفة. وعمور العمليتها كلها هو التفاعل بين خلفية الصورة ومقدمتها. فالفرغات والمسافات بين الأشكال يجب أن توحي بها الأشكال نفسها وأن تلغيها داخل عالمها الخاص المستقل الذي تخلقه بذاتها، أباً كان مضمون رموزه. وبدلاً من ذلك نجد الأشكال هنا معلقة عالياً مثل فراشات مصلوحة في صندوق عرض لدى أحد علماء الحشرات، وقد ضاعت ظلال جمالها ومعناها الكلي في وهج شمس بغداد اللاهبة.

ويتجلى ضعف هذا العمل بالمقارنة مع براعة التأليف التي اتسمت بها أعمال جواد سليم السابقة في مجال النقش البارز على نطاق ضيق (أنظر الشكل ٥٣)، كما يتضح أيضاً بالقياس إلى أعمال عملاق فن النحت المسطح الواسع النطاق ديجو ويغرا، الذي تناول موضوعات شاملة تخص المكسيك بالذات، مثلما تتعلق أعمال جواد سليم بالعراق خاصة. وكان ويغرا شديد الإحساس بمسألة السعة التي تتجسد في نحت التماثيل على نحو مختلف جداً عن صنع النماذج

الزناك كثر

المصغرة أو الرسم على القماش. وقد تعلّم درساً مهماً من فن عصر النهضة، وهو أن يفكر كمهندس معمار ورسام في وقتٍ معاً.

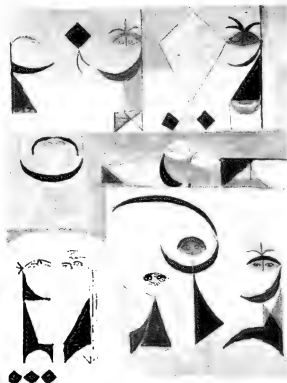
على أن جواد سليم كان فناناً من طراز غير عادي على الإطلاق. ففي أوائل الخمسينات كان قد صاغ لنفسه أسلوباً متميزاً لا شك في جودته، وأبدع به صوراً لا تنسى من أوجه الحياة اليومية والناس العاديين، وكلها في إطار مدينة



٥٣ - الإنسان والأرض، نقش بارز من الجبس ٤٥ سم × ٤٥ سم، جواد سليم، ١٩٥٥.

جيلة زاحرة بالأهلة والقباب التي اختفت الآن منذ وقت طويل (أنظر الشكل ٥٤). وكان قد جرب «أساليب» عديدة واقتبس، بلا تحفظ، من آثار كثيرين من كبار فناني القرن العشرين (وخاصة بيكاسو) غير أن كل ما اقتبس لم يظهر كمجرد «نقل» حرفي، بل كمراحل في مسيرة بحث متواصل. وانتهى أخيراً إلى تكوين رؤية فنية ثابتة لا يعبر عنها بالكلمات أو بالموضوعات البطولية وإنما باللغة التشكيلية المعنقدة في الفن كله، وهي لغة الخطوط والأشكال والمساحات والألوان. كان فناناً لديه ما يقول وتحدوه رغبة عارمة في التعبير عما يجول في خاطره. ولعل مدينة أحيته لم توجد قط. فالحزين إلى الماضي عند فنان كريم النفس يمكن أن يندو أداة وهم فني عظيم. ومثل هذه الأمور لا نهم. فهل كانت باريس إدوار مانيه في الستينات والسبعينات من القرن التاسع عشر هي باريس والحقيقة؟ أغلب الظن أن الانطباع الواقعي القوي الذي تحدثه لوحاته «الغداء فوق الحشائش» *Déjeuner sur l'herbe* و«أوليمبيا» *Olympia* لم يكن مستمداً من شوارع المدينة، بل من علاقات الباربيسين المحسوسة مع بعضهم البعض. وعندما ننظر إلى لوحات جواد سليم ومنحوتاته الصغيرة الحجم، نشعر بأنها تجسد رؤية جديدة. وعظمته كفنان تكمن في قدرته على الإبداع، لنا بأن مدينته الجميلة وأبطاله الذين صورهم من الحياة اليومية، خالين من العيوب إلى حد مذهل، ربما وجدوا حقاً مثل شخصيات ألف ليلة وليلة وحداثن بابل المعلقة التي دفنت في ضباب الزمن.

وسواء أكانت حقيقة أم لا، فإن مدينة جواد سليم ضاعت الآن إلى الأبد، بعدما طمرها نظام صدام حسين بكارثة النشوء الإنساني المروعة في الحروب العراقية - الإيرانية. وبينما كان من الممكن تصورها في وقت من الأوقات، فهي اليوم عصية على التخيل إلا في صورة الأكلذية اللذيذة التي لا ترحم. والفن لا ينفصل عن التضاهة بمجرد المظهر الخارجي، وإنما يمدى المشاركة الفعلية في واقع العالم الذي يشغله. وجواد سليم أتقنه الموت من شهود زوال مدينته العزيزة. وكانت وفاته المبكرة في الحادية والأربعين خسارة لا تعويض لشافة الفنون التشكيلية في العالم العربي.



٥٢ - «أحلام بنصون»، زينت على القماش، ١٩٥٣ - ١٩٥٤، من رسم حماد سعيد. إن «خطوط الشخصية» وكثيراً ما تارة «الأول» تستخدم هنا لإعطاء شكل الحركة والحيوية (كما في التوحيد، والنعيم، والآثواب والغطاءات الخ) هذه المكونات كلها وضعت من حمية مصطلحات حديثة نطقت، شكلت حقيقياً المكان ورسمت بالوان صغراء وعظيمة التوحيد ذات الأشكال الخفة، والنعيم الساطع في حجمها، صنفها بكل وضوح من أنسب الفن السوري

وأهميته كفن لا تتمثل في أعمال التبسيط التي عمد إليها أولئك المتعطلون بالخجن الجارف إلى الماضي باسم التراث ممن يعتقدون أنفسهم بين تلاميذه، بل ترجع إلى كون جواد سليم، في محطات تحريته الفنية، من باريس وبيكاسو إلى روما وفنون عصر النهضة الإيطالية ثم إلى لندن وهنري مور بمدرسة سليد للفنون، نظر إلى العالم مفتوح العينين طليق الروح. وهو أدرك أن لغة الرؤية عالية، تنتمي إلى الجميع مثل لغة التفكير المنطقي والفطرة السليمة، وعمل خلاف لغة الكلام. والعالم العربي شهد الكثير من الأعمال العظيمة في مجال الفنون التطبيقية والمعمار منذ القدم. ولكن فن «الاستديو»، واحتراف مهنة تحديد رؤيتنا للأشياء لم يستمر كتقاليد متواصلة إلا في الغرب. وثقافة الكلمة هي أكثر من سائدة في العالم العربي الإسلامي، ووضعت عملياً ضد ثقافة التصوير لأن التصاوير مكروهة في الإسلام^{١٣٣}. فالشعراء، وليس الرسامين، هم الذين مكثوا ملوك الثقافة العربية على مر العصور. وربما كان جواد سليم أعاد اكتشاف لوحات الرسام العربي الواسطي الذي عاش في القرن الثالث عشر، والتقاليد القديمة للنحت الآشوري والبابلي. ولكنه لم يفعل ذلك بتجاهل «اللغة الإنسانية العالية لرؤية الأشياء، وهي لغة حدث أنها تشكلت في أوروبا إلى حد كبير. فالانطباعية والتعبيرية والتكيفية والتركيبية والواقعية والاجتماعية والتشكيلية الجديدة والمستقبلية والريالية والعامة، وكل المذاهب الفنية الأخرى، ستبقى دائماً موجودة في انتظار من يبتناها أو يرفضها أو يعيد صوغها. ومن هذه الزاوية لا يمكن للفنان، أياً كان جنسه أو تراثه الثقافي، إلا أن يكون «عالمياً» بالكامل في مصادره الفنية. وأهمية جواد سليم الدائمة، هي أنه جاء بتلك اللغة إلى جزء من العالم، يفترض إلى الفن التشكيلي وأبدع بها شيئاً جديداً.

ولم تُد تلك النظرة نفسها في العراق. فتلاميذ جواد سليم وزملاؤه وأتباع مدرسته في العراق اليوم، أغفلوا ما كان يعتبره من البديعيات. وفئة المثقفين عادة تتبنى نظرة مشاجة لرأي شمس الدين فارس في كتابه «المنابع التاريخية للفن الجداري في العراق المعاصر»، حيث يلقي باللوم على «الأمبريالية الجديدة»،

الزناز كنز

بدعوى أنها تسببت في كل الاتجاهات الفنية نحو التجريد والبعد عن الواقعية، زاعماً أن القصد الحقيقي من هذه التيارات هو دفع إسفين الشقاق بين الجماهير وفنانها. وكان هنتر يردد المعزوفة إياها مراراً وتكراراً في أواخر الثلاثينات. ويرى شمس الدين فارس، كما يرى سائر العراقيين، أن جواد سليم يمثل نموذجاً للفن «الوطني القومي»^(١١).

وأحياناً ينطلق هؤلاء المثقفون من دافع لثيم مثلما أظهر شاكر حسن عندما حاول «إعادة تفسيره الحقيقة الساطعة الواضح، وهي أن جواد سليم كان شديد الإعجاب بالمصادر الأوروبية، وتعلم منها، وعل الأخص أعمال هنري مور. ويقول شاكر حسن: «واقع الحال... هو أن ينسب اهتمام هنري مور إلى التأثيرات الحضارية للحضارات القديمة وبالأخص حضارة وادي الرافدين»^(١٢). وهو يعني، بعبارة أخرى، أن هنري مور شخصياً ليس لديه ما يمنحه لفنان عراقي، وأن جواد سليم إنما كان في الواقع ينظر من خلال أعماله مستعيذاً جذوره القديمة في أرض الرافدين.

ومثل هذه المفاهيم هي الخطوات الأولى نحو ترجسية ثقافية بلغت ذروتها المهولة في سوقية صدام حسين. وقد تم تحويل جواد سليم إلى شخصية أسطورية بإتكار المؤثرات الواضحة غير العربية في فنه، ومن خلال الاعتقاد بأن قيمته ترتبط بقضية «قومية»، وبزعم أنه فن «شعبي» المقاصد. إلا أن فن جواد سليم مدين هنري مور وبيكاسو بقدر ما هو نابع من الفن الأسوري أو الإسلامي. وبومياته التي دوتها خلال السنوات الحاسمة من نشأته الفنية، بين عامي ١٩٣٨ و٤٦، تحتوي على مواد مدونة بأربع لغات، وكان الفنان، في محاولة تسجيل أي شيء يثير اهتمامه، كان يعتمد تلقائياً إلى استعمال إحدى اللغات الأربع التي تعلمها بنفسه من أجل الإلمام بالفن الغربي. ومعظم الفنانين داخل العراق اليوم، لا يستطيعون حتى التعثر في قراءة صحيفة بالانكليزية، والأسوأ من ذلك أنهم لا يحسون بتوقه العارم إلى التعمق في معرفة الثقافات المختلفة عن ثقافتهم الخاصة، وهي ثقافات من الواضح جداً أنها أسهمت في تشكيل العالم الذي يعيشون فيه.

وجواد سليم لفت الأنظار لأول مرة في سنة ١٩٥٢، حين اشترك في مسابقة دولية لوضع نموذج نصب يمثل «السجين السياسي المجهول». وكان تصميمه واحداً من ثنتين وقع عليها الإختيار من بين حوالي ٣٥٠٠ تصميم قدمت بقصد عرضها في صالة نيت للمعارض الفنية في لندن (أنظر الشكل ٥٥). وهو الوحيد الذي نال جائزة بين الفنانين العرب المشاركين في تلك المسابقة. وفي العام التالي قام بجولة فنية في الولايات المتحدة لقيت نجاحاً كبيراً. ولم يحظ فنان عربي آخر، في الخمسينات، بمثل ذلك التقدير العالمي، وما يدعو إلى الدهشة أن كل هذا كان سابقاً لأي اعتراف بموهبته الفنية داخل بلاده نفسها.



٥٥. «السجين السياسي المجهول» نموذج مصغر من الجبس، ١٩٥٢، مشاركة جواد سليم هذه في المسابقة، نالت الفوز من بين ٣٥٠٠ مشاركة جاءت من شتى أنحاء العالم.

الثمرة الحرة

كانت إقامة نصب الحرية في سنة ١٩٦١ هي التي حولت جواد سليم من «عدو للشعب» عام ١٩٥١، إلى فنان عراقي «قومي ووطني» كما يُعدّ اليوم.

وانتقاد نصب الحرية يشبه امتداح نصب صدام حسين، إذ أن كلا منهما، بطريقته الخاصة، يشرف فإن الثقافة العراقية وطاغيها. فالبطل مقابل نقيضه، كالفنان ضد الطاغية، كجواد سليم بالنسبة لصدام حسين. أم ترى ينبغي أن نحري المقارنة بالعكس؟ وليس من اليسر أن يصل رسام ونحات إلى مثل تلك المنزلة الرفيعة في إطار تقاليد ثقافية عربية إسلامية. وهكذا نرى أن العراق من حيث السياسة والفنون التشكيلية معاً شذ عن القاعدة المألوفة في البلدان العربية الأخرى، التي لم يحدث إطلاقاً أن أبأ منها، منح مثل هذه المكانة الإستثنائية لزعيم سياسي أو فنان تشكيل، ناهيك عن تجميل الاثنين معاً في أن واحد.

والهالة الأسطورية التي تحيط بجواد سليم وهذوة فنه - أي نصب الحرية - ربما بدأ نسجها بالبيان الذي كان أعده رئيس اللجنة المختصة بمناسبة إزاحة الستار عن النصب^{١١١}. ولكن استمرارها يُعزى إلى فنانين آخرين، كخالد الرحال وشاكر حسن ومحمد غني والرسام والناقد الفني جبرا إبراهيم جبرا، وكلهم يعدون أنفسهم من تلاميذ جواد سليم، ومن أتباع مدرسته وأشد المعجبين بفنه. وهؤلاء، وليس الساسة، هم المحيط البشري الذي يربط الفن بالتفاهة ربعاً وثيقاً في العراق. ولدى وفاة جواد سليم راح محمد غني يعمل على نحو متواصل لإنهاء العمل وهو كان يلازمه طيلة الوقت (حيث ساعده في إيطاليا على تكبير نموذج النصب وأثناء صنع المصبوبات البرونزية). وكانت تلك فترة مراته التي استفاد منها لتنفيذ الأعمال التي كلفه بها النظام البعثي فيما بعد.

ورفعت الجادرجي المهندس المعمار المرموق الذي تعاون مع جواد سليم في بناء نصب الحرية، وكان صديقاً شخصياً حميماً له، أصبح في عام ١٩٨٠ مستشاراً لأمانة العاصمة حيث أشرف على كافة مشاريع الإحصار الضخمة في بغداد. وتصميم المباني المكرر على نحو شديد الغباء في شارع حيفا (أنظر الشكل ١٤) عبارة عن شكل مختلف من أعمال أفضل بكثير كان صممها خلال الستينات. وحسن وجبرا وغني والرحال، كانوا كلهم منذ البداية أعضاء في «تجمع بغداد للفن الحديث» الذي أنشأه جواد سليم في سنة ١٩٥٦ بقصد خلق تعبير فني جديد، يتسم بطابع عراقي متميز. وكانت أعمالهم في السنوات المبكرة

تشر بمقتبل مختلف عما ظهر بالأشغال المدنية التي نفذت في الثمانينات (أنظر الشكل ٥٦). إذا فكيف حدث أن جبرا، الذي عمل أكثر من أي شخص آخر على التعريف بموهبة جواد سليم، قد قدم في كتابه الأخير، سلسلة من اللوحات المريضة الموهلة في التعبير عن الحنين والعاطفية كسلاخ لنا وصل إليه الفن العراقي في الثمانينات منذ أيام جواد سليم ونتيجة لأعماله؟ (أنظر الشكلين ٥٧



٥٦ - باب حشري، محفوظ، محمد غني، ١٩٦٢. انشاس دكرى لعناصر القروش العربية. من الواضح تأثير جواد سليم عليه

الزمن كثر

٥٨ (١٩٧٧). والمفروض أن جيرا هو ادرى من غيره بقيمة تلك الأعمال. ولكن يبدو أن شجرة الحرية التي غرست في عام ١٩٥٨ أنتجت ثمرة غريبة.



٥٧ - «تأريخ لوحة زيتية، من أعمال طائر حسن في الثلاثينات. الموضوع عبارة عن حنين صوفى للباقي، أنتج الفنان برسم بروقراطي البعث وشيوخ الخليج الذين يرغبون في أن يتذكروا حلوهم البدوية المرفهة. طائر حسن كان واحدا من كبار فناني بيروت في الفن المصراحي. بعد حياة الأوجاع، كان طائر حسن قد عبر مسافة الامكانيات المصرية التي يتيحها للعمل عبر التقنيات الإخطائية. لمثل أن يتقبل إلى مستوى من العمل آخر. لماذا تركه يعود إلى هذه القضية في الثلاثينات؟ الحشراب بسيط السلا والإلهام أمام فنون الجاهليين.



٥٨ - «القائد المصالح صدام حسين مع شعبه»، زيت على القماش، سنوات الثمانين، من رسم محمود أحمد، تنويعا أخرى على النجاة والكبتش، الذي أبرزه جيرا ابراهيم جيرا كمنزج على أفضل ما في الفن المصراحي خلال الثلاثينات.

وهناك أيضاً نموذج جامع الخلفاء الذي صمّمه محمد مكية وتم بناؤه بنقحات زهيدة في سنة ١٩٦٣، ثم أشاد به الرئيس معتبراً إياه تحفة فنية في عام ١٩٨٠، بعدما أصبح يُبدي اهتمامه المفاجيء بالشؤون الدينية ويتصميم المساجد والجامعدي في قرارة نفسه، فنان عصري، واهتمامه بالتراث كان سطحياً على الدوام (أنظر الشكلين ٥٩ و ٦٠). ومع ذلك فإن فن العمارة، على خلاف الرسم والنحت، كان يستند إلى تراث غني جداً يمكن الرجوع إليه في أي وقت. وكان مكية يسر أغواره منذ الخمسينات قبل فترة طويلة من تحول التراث إلى تقليعة رائجة. ولما كلف ببناء مسجد صغير حول مئذنة عباسية متداعية من مخلفات القرن التاسع الميلادي، أعدّ تصميماً كان الأول من نوعه في العراق آنذاك (أنظر الشكلين ٦١ و ٦٢). والأفكار التي تضمنها - وهي مفاهيم الصيانة الحضريّة ومراعاة الظروف الإقليمية من ناحية الشكل واستمرارية التراث المعماري واحترام البيئة المحلية - كان لها تأثير كبير على جيل جديد من مهندسي المعمر الذين درس كثيرون منهم على يد مكية في كلية الهندسة المعمارية ببغداد.

وفي سنة ١٩٨٠ التي اندلعت فيها الحرب مع إيران، أصبحت التقاليد العباسية في فن العمارة تبدو بمثابة تراث وطني ينسب بصيغة إسلامية ملالمة. فظهر مشروع توسيع جامع الخلفاء. وفي هذه المرة لم يدم الموقع القديم كما جرت العادة من قبل، وإنما ركب المبنى الجديد المضحك عن البناء الأصلي وكان كل طبقة منه تمثل مدينة مختلفة (أنظر الشكل ٦٣). وبعدئذ جاءت مسابقة جامع بغداد الرسمي لتشييد مبنى يتسع لثلاثين ألف نسمة، بالمقارنة مع جامع الخلفاء الذي شيّد سنة ١٩٦٣، ولم يكن يتسع لأكثر من خمسين شخصاً لأداء الصلاة في وقت واحد. وطلب من مكية أن يشارك في المسابقة، فكانت الضخامة المفرطة في التصميم الذي تقدم به (أنظر الشكل ٦٤) دليلاً على حجم المسافة التي قطعتها الطبقة المثقفة العراقية كلها منذ أيام جامع الخلفاء الذي تميز بالبساطة ومهارة الصنعة. ومن ثم أخذت انشروعات العمرانية والنصب التذكارية تتعاقب واحدة تلو الأخرى في تواتر مذهل، فيما أصبحت تسم أكثر فأكثر بالمبالغة الحمقاء. وتحول التراث إلى شبه رحي عملاقة يدور معها كل

الترتبات كفن



٦٠ - قوس تيسيلون جنوبي بغداد (يتسبب إلى القرن الثالث قبل الميلاد) يستر أعرش قطعة من الميناء الحجري من الأحمر غير المدعم، في الأساس، ومن الجلي أن أخالده الرجال قد التمس شكل نصه من هذا القوس



٥٩ - القصب القديم للجندي المجهول في ساحة المدون، من تصميم ولدت المصالح، قديم في المستشفيات، وأزيل في ثمانينيات بنية إصلاح الكائن للقصب الذي صممه خالد الرجال حول الموضوع نفسه (راجع الصورة رقم ١٧)

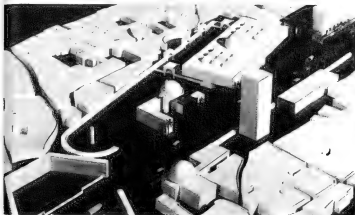


١١ - جامع الحفقاء الذي صممه محمد مكّي في العام ١٩٦٣ يستر تولجاً دينياً بين تصاميل الأجر القديم والحديث. إلى اليسار يظهر جزء من قاعدة المنارة

العصب التذكارية

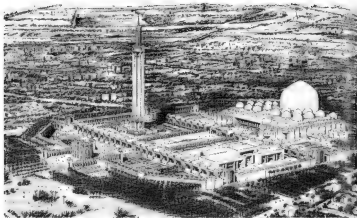


٦٢ - جامع الحفلاء. يمكن النظر إلى المئذنة بأسره على أنه قاعدة أساسية لشبكة المئذنة القائمة في القرن التاسع



٦٣ - مشروع توسيع جامع الحفلاء، مقدم من الهيئة الإنشائية للمهندسين في العام ١٩٨٢. انطلاقاً من فترات التاريخي (القاهرة) وصولاً إلى شوارع كهن عراقي تنسقي (خطوط العام ١٩٦٣) إلى التراث وقد تميل على شكل صورة انصب كريمة في سنوات الثمانين. إن الجانب الإيجابي الوحيد في هذا المشروع يتجلى في الحفاظ على شئ أجزاء للدينة في محطة واحد.

الترت كفن



٦١ - مسابقة مشروع جامع بغداد. من تصميم محمد مكية في العام ١٩٨٢. شارن هذا المشروع بالمشروع الذي قدمه وروبرت فتوري لمسابقة (الصورة رقم ٣٥). على عكس مشروع فتوري، يبدو المشروع هنا مستقى مباشرة من النماذج العباسي.. ويلاحظ أنه لا يفرق في مخططه الاحتياج الشككية الخارجية، بل يعصب في قلب المبنى عنه. كما أنه لا يعاني من إشكالات المعنى المطروحة على مشروع فتوري، بل هو - إذ جاز لنا القول - يتلاءم مع القبة كلاً، في السراء والعراء.

مهندس معمار وكلّ فنان في البلاد. ولا داعي هنا لذكر أسمائهم. فخيرهم سبقت الإشارة إليهم، والباقيون كانوا يقلدونهم فقط.

الفصل التاسع

تفرد النصب

ولو أن أي مجتمع أصبح حقاً كالقصبدة الحيدة التي تحسد المراهب الرقيقة للجمال والنظام والإيجاز وإخضاع الجزء للكل، لكانت الحياة فيه كابوساً سريعاً، لأن مثل ذلك المجتمع - إذا نظرنا إلى الواقع التاريخي للبشر الخفيفين - لا يمكن أن يقوم إلا من خلال التنازل الإنشائي وإبادة غير اللاتين بدنياً وعقلياً، والطاعة العمياء للزعيم ووجود طبقة صالحة من العبيد تخفى عن الأنظار في الأقبية والسراديب.

والعكس صحيح أيضاً. فالقصبدة التي تقاتل الديموقراطية السياسية فعلاً - ونسبة نماذج من هذا القبيل للأسف الشديد - تكون عدوية الشكل ومليئة بالهذر وعالية من الطرافة ومملة تماماً.

و. هـ. لودن في مقال «الشاعر والمدينة»...

إن نصب صدام حسين، من بين كل النصب التذكارية والأعمال الفنية الأخرى التي حفنت بها فترة الثمانينات في بغداد، يتفرد بشيء رهيب إلى حد يجبس الأنفاس، ويفوق كل تصورات الأسباب والبواعث، وهو في آخر الأمر شيء مرعب ويستغل على الفهم. فعل أي أساس يقوم مثل هذا الشعور لجماه النصب؟ وهل يحتاج إلى مرور؟ إنه على مستوى معين، شعورٌ مطلق لا فكاك منه ولا يمكن تبريره، إذ أنه مجرد إحساس مبهم. ومع ذلك فهو بحاجة إلى التفسير والإسهاب في شرح دوافعه ومبنياته ووصفه مراراً وتكراراً بشئ الطرق. لماذا؟

لأنه لا بد من الحكم على مصدر هذا الشعور في خاتمة المطاف.

والفصول السابقة من هذا الكتاب تضمنت محاولة للعثور على هذا الشيء الغامض الفطري في المظهر الخارجي للنصب، وفي طريقة عمل الشكل، وفي ارتباطه بالنواحي سلطة الدولة وإبتدال الفن المحلي. وكانت بمثابة تنقيب أثري منظور باستعمال لغة فرضتها طبيعة النصب ذاتها، مع أخذه على محمل الجد بقدر ما يدعي لنفسه من جدية، ولم تكن محاولة تجريدية صرفة باستخدام هذا النصب كمعبر للوصول إلى هدف آخر.

أما الآن فنحن في مواجهة مسألة مختلفة. إنها مشكلة تصنيف ذلك الشيء المفرغ. أهو سوقية العمل؟ ولكن السوقية حين تكون فذة على هذا النحو، فمعنى ذلك أنها ابتعدت عن مفهومها العام إلى حد ينسف مدلول الكلمة ذاته. وإذن فهل هو فن؟ إن هذا السؤال أصعب حتى من سابقه، لأن النصب شديد الارتباط بكيفية تحول الفن إلى تفاعلية في العراق. فصدام حين صنع قطعة مذهلة من الكيش اشتملت على لمحة فنية واحدة تجلّت في صب قوالب الذراعين. والإبتدال، على خلاف الفن، تجربة تشترك فيها لاشعورياً وتحلقها ثقافة كاملة (أنظر الشكلين ٦٥ و٦٦). فهل يمكن لثقافة بأكملها أن تشارك في إنتاج نصب كهذا؟ إن الفوارق بين التفاعلية والسوقية والفن لا بد من رؤيتها عياناً، وإلا تحولت إلى مجرد أوهام من نسج الخيال. فلا بد أن تكون موجودة في الواقع المادي للنصب نفسه. ومن ناحية أخرى، فإن السوقية التي تفوق الوصف في هذا النصب ككل فريد، تضع علامات استفهام على كافة تلك الفوارق. والحقيقة أنني ما عدت أدري أية مقاييس يمكن استعمالها للحكم على ما أشاهده هنا.

ومثل هذه الحنة تصوّرها أودن عندما كتب «الشاعر والمدينة»، إذ أنه في تلك المقالة الرائعة اعتبر الفرق بين الفن والسوقية أمراً بديهيّاً. فمهنة الفنان عنده وظيفة أخلاقية، ومقولات المنطق ذات مغزى. ثم جاء أندي وارمول فأشار إلى أن تلك المقولات التي سلم بها أودن أخذت تفقد قوتها. وفصل روبرت فيستوري الشيء نفسه فيما يتعلق بفن العمارة، وبذلك أحيا أسلوب هذا



٦٥ - يحرص هذا الرجل تحارة متواضعة لا يأبس بها غير بعد لوحات لهدم حبيب وصب واسعة ثم الرسام. من الأمور الثقلة إحساناً سأل في هذا المشهد الحسابة الثقافية - البسة لعمدة من وهي الذات. التي بعدما في الصب نفسه

الفن ودفع بأبناء المهنة إلى الشك في قواعده الأساسية والسير في اتجاهات جديدة. فمذهب ما بعد الحداثة والمدرسة التحليلية وحتى العودة إلى الكلاسيكية في الفن والمعيان نشأت كلها من مثل هذا التزاوج بين الابتذال والفن. ونتيجة لذلك، فإننا الآن نعيش في عالم نسبي تماماً. فلم تعد ثمة قواعد عامة، سواء في شكل أمبراطوريات قديمة أو نظريات أساسية عن الطبيعة البشرية، أو مفاهيم للتقدم عبر التاريخ أو أنظمة فلسفية مثالية فيها عدا النظر إليها كمخلفات تاريخية طريفة^{١٣١}. ويمكن للآراء الفنية، حتى أكثر من الأحكام الأخلاقية، أن تتخذ أي لون في هذا العصر.

إن الكثير من هذه التطورات أدت إلى التحرر، وخاصة في مجال الخيار الشخصي وازدهار أساليب مختلفة للحياة. ومن الناحية الثقافية أحدثت تنوعاً ومؤثرات ينجصب بعضها البعض، فظهرت ميادين جديدة تتجاوز مروج المعرفة



٦٦ - رسم شعبي زائع ورخص النسخ، يخلق مشاهد من مذابح الأحرار الذي يتعرض له أعداء الحسين بن علي، بداية تسعينات

التقليدية (كدراسات الثقافية المتعلقة بقضية المساواة بين الجنين ودروسة ثقافة السود مثلاً). وعلى الصعيد السياسي، كان لها أيضاً تأثير تحروري بالنسبة لأجزاء العالم التي كانت خاضعة للاستعمار من قبل. أما على المستوى الفكري، فإن ظاهرة النية أسفرت عن عواقب وخيمة، ولا سيما أنها أدت إلى شيوع الموقف السلبي المتمثل في التخفي وراء المشاعر الشخصية البحتة، والخوف من إطلاق الأحكام وتفاديها. ولغة الكلام عن الفن اليوم تلتخص في التعبير عن «الإعجاب» أو «عدم الإعجاب» بالأشياء. فإن أعجبك الشيء فهو فن، وإن لم يعجبك فهو ليس كذلك. والمشكلة هي أننا لكي نستطيع طرح ما اعتقد أنها تساؤلات الأساسية الحقيقية عن نصب صدام حسين (ناهيك عن إمكانية

نفره نصب

الإجابة عليها)، لا بد أن نرفض هذه النظرة النسبية القائمة على مجرد الشعور الفردي بحيث ننوصّل إلى أحكام تقف على أرضية مشتركة.

إن حنة أرندت، وهي شخصية فريدة في الفكر الغربي، لم تكن قط ممن يتفادون مواجهة المسائل الصعبة. وفي كتابها الرائع عن محاكمة أدولف آيخمان استحدثت تعبير «تفاهة الشر»^{١٠٠}. وكانت قد حضرت المحاكمة وهي تتوقع مشاهدة شيء رهيب وشرير بالقطرة، كما وصفته في كتابها السابق ومنابع حكم الاستبداد. ولكنها بدلاً من ذلك، كشفت أن آيخمان كان مجرد موظف متمزمت خارق البلاء ورب أسرة مخلص قضى حياته كلها بفعل ما يزمّر به لأنه لم يكن يعرف غير ذلك. والشر الذي أمضت فترة طويلة من حياتها في محاولة فهمه وتحميد دوافعه، لم يصبح أقل أهمية لدى اكتشافها أنه تافه الأصل عند مستوى معين، بل ازداد خطورة. وذلك أن آيخمان كان عادياً للغاية وشديد الشبه بالكثيرين من الناس الآخرين. وهذا أفلح في نهاية المطاف، وهو ما قصدت أرندت إلى توضيحه. وقد استعملت عبارة «تفاهة الشر» لتخليص نفسها عاطفياً من فكرة الشر النازي «الفطري» المبهمة. فالمسألة في نظرها تحولت أخيراً إلى تلك الظاهرة الأكثر مدعاة للخجل والنواضع، وهي أننا قادرون كلنا على فعل الشر في ظروف معينة من التطرف^{١٠١}.

فهل يمكننا بنظرة أرندت هذه مقارنة نصب صدام حسين بـ «تفاهة الشر» عند آيخمان؟ إن الإجابة تتوقف على كيفية التفاهة والفن أو السوقية والشعور المبهم الرهيب الذي يشهده هذا النصب. وأنا أجد نفسي باستمرار واقعاً تحت إغراء استعمال عبارات مثل «سوقي على نحو فريده» أو «كيتش إلى حد مدهش». لماذا؟ إن آيخمان بالتأكيد لم يكن «تافهاً» على نحو فريده، فالفكرة في حد ذاتها مستحيلة. ومن ناحية أخرى فإن صدام حسين يبرز على نحو مغاير لما أتبع لآيخمان. فهو على كل حال ليس موظفاً عادياً بل حاكماً وصانعاً لمدينته ومشعباً بسلطة حقيقة^{١٠٢}. ونصبه يبرز بالمقارنة مع غيره، وحتى بالنسبة إلى قوس النصر الذي رسمه هتلر (انظر الشكل ٢٠) وهو لا يعلو كونه صورة مضخمة جداً من قوس النصر في باريس. وهتلر كان يعاني عقلة نفسية تجاه باريس. وكان يريد

لبرلين أن تفوقها اتساعاً وجمالاً، فظن أنه يستطيع تحقيق ذلك الحلم بمجرد إقامة نسخة مكبرة جداً من قوس النصر (شارع الشانزيليزيه)، ودافعه الذهني إلى إنشاء قوس النصر أيسرُ فُهماً من بواحت صدام حين.

ولتعد إلى السؤال: إذا كان نصب صدام حسين يثير قضية الشر مثلاً أنارتها ممارسات أنجيان، فهل يكمن سر ذلك في سوقته أم في صفته المشابهة للكيش أم في كونه شيئاً مهولاً مبهماً يعجز الأفهام مثل عمل فني عظيم؟ وهل يمكن للتفسيخ الأخلاقي، من هذه الزاوية، اتخاذ شكل ولون ونسج معين؟ وهل يمكنه اكتساب حضور مادي؟ إن ابتذال التراث دمر التراث كفن في العراق. إذاً فما هو الفن اليوم في هذا الركن الصغير من العالم؟ ومن يملك معايير الحكم على ذلك؟ وهل يمكن الإجابة عن مثل هذه الأسئلة؟ إنها أسئلة ينبغي أن تطرح على أية حال.

الفن ومدينة أفلاطون

إننا نطمئن للقول بأن الرقابة، وليس الإبتذال أو العامية، هي الأرضية المتضادة التي يلتقي عليها الفن بالطغيان. وفي تلك الحالة يمكن طرح نصب صدام حسين جانباً كاستثناء شاذ بكل تأكيد، ونستطيع العودة إلى قناعات أودن بشأن الفن. أو يمكننا، بدلاً من ذلك، افتراض اللامبالاة أو الحياء الأخلاقي للفن كما يفعل وارهول وفيتتوري. وعندئذ ربما نستطيع النظر إلى هذا العمل بطريقة «موضوعية» ومن دون غضب كما لو أنه مجرد شيء طريف. والفن عمل كل حال يمكن له أن يزدهر حتى في ظل الطغيان (كفن مصر الفرعونية وأشور القديمة والفن الإسلامي في القرون المتأخرة من فترة الانحطاط السياسي، والفن الإيطالي في السنوات المبكرة من دكتاتورية موسوليني). ألم يكن حيرة مهندسي المعابر يبررون دائماً أعمالهم بدعوى أنهم يبنون للأجيال القادمة؟

يقدم لنا أفلاطون أول وصف وريماً كان الوصف الأكثر إسهاباً، للكيفية التي نكتب بها عناصر الفن والتضاهة والإبتذال والجمال والمثل الأخلاقية، معنىً في علاقاتها ببعضها البعض، من خلال ارتباط لا يتفصم بمدىتها الخاصة (وذلك

بالمعنى الإغريقي القديم للدولة أو دولة المدينة ككل ثقافي وسياسي قائم بذاته). ولكنه لم يفعل هذا بالوقوف على الرمال المتحركة في عالم متقلب، وإنما أوجد بنفسه نظرة جديدة إلى الأمور. فتناول الفن والسياسة من منظور الإشتاء، الذي نصوره على شكل مدينة مثالية إلى حد مستحيل، حتى أنه أبعد عنها هوميروس، مع أنه كان الفنان المفضل عند أفلاطون. واقتفى خطاه روسو في رسم صورة المدينة الفاضلة^{١٣}. وكلاهما واجها المشكلة الرئيسية التي يدور حولها موضوع هذا البحث ولم يجبا عن إطلاق الأحكام. فهل يمكن استخدام مفهوم الفن عند أفلاطون لتسليط الضوء على نصب صدام حسين؟ إذا أمكن ذلك، فربما يملك الجنس البشري بالفعل وسيلة للتخاطب عبر حدود الثقافات الشديدة التباين وعبر أكثر من ألفي عام من عصور التاريخ.

ومدينة أفلاطون هذه ليست مجرد مكان، وإنما هي مجتمع حسن التنظيم، متزن التركيب، يحكم التوازن كالفصيدة الجيدة التي يتحدث عنها أودن. فالمدينة الثالثة عند أفلاطون، وهي أكبر من حلقة العائلة وأصغر من المجتمع البشري عموماً، تتجسد فيها كل الموضوعية والصفة الحسية التي ينعطوي عليها عمل فني. وهي من صنع الإنسان غير أنها، مثل سائر المدن، تتخذ طابع الضرورة البشرية. فهي تعني تنظيم عالم عشوائي على شكل كلى قابل للفهم، يشمل الصادات وأنماط السلوك والأعراف والتدابير الاجتماعية وأعمال المؤسسات ومفاهيم الجمال، وكلها، لا بد أن تترجم إلى تناغم حضري، وشبكات اتصال ورموز عامة، وحيز مادي (مفتوح ومغلق وخصوصي وعمومي وكبير وصغير). ومدينة أفلاطون ليست «طبيعية» أو عضوية على الإطلاق، بل هي فكرة ذاتية تحولت إلى الموضوعية. وعندما جاء ألدو روسي في السنين لإعادة تشكيل نظرنا إلى المدينة «كعمل فني»، يجدد بنا أن نذكر أنه كان يقضي خطي ذلك المفكر العظيم. فهل يمكن القول إن بغداد وأهلها وصدام حسين وأتباعه وجمهورية البعث وقيمتها، تلتقي كلها أيضاً في مدينة أفلاطون؟

إن الفرضية الأساسية التي يقوم عليها كتاب «الجمهورية» (لأفلاطون) هي أن المدينة عبارة عن صورة مكبرة للروح الإنسانية. ويبدأ سقراط بحثه عن روح

العدالة في المدينة أولاً. فالمدينة، في نهاية الأمر، نظم حكم ذو «طبيعة» خاصة تضاهي الروح التي تسودها. ومع تغير النظام يتبدل أيضاً نمط حياة المدينة بأكملها. والمجتمع المدني عند سقراط هو نتاج شكل الحكم وليس العكس. وقواعد السلوك الأخلاقي ذاتها (كمفاهيم السوقية والفن) تتشكل من الأعراف والقوانين مثل مصنوعات يدوية. وحتى «طبائع» البشر تبدو مختلفة من مجتمع إلى آخر، ناهيك عن أذواقهم وأحاسيسهم الجسدية. والمادة البشرية ربما يتعذر الوصول بها إلى درجة الكمال، ولكنها طيبة. فمن المدينة ونمط حياتها يتغيران حسب نوع الحكم الذي يسودها. والحديث عن «الثقافة المحببة» لبلاد الإغريق القديمة مثلاً، أو عن حالة «التفسخ والضعف» في فرنسا القرن الثامن عشر، أو «الروح التجارية المفرطة» في إنكلترا القرن التاسع عشر، أو «عطسة» إسرائيل أو «العقيلة الطائفية» عند اللبنانيين، أو «نزعة الانقياد» لدى المصريين، أو الميل إلى العنف والإغراق في العاطفية من جانب العراقيين، كل هذا صدى للفكرة الأفلاطونية القائلة بأن الخصائص الثقافية القومية، تتصل على نحو ما بنوع الحكم القائم. ومن هنا لا تبقى أمامنا سوى خطوة واحدة قبل أن نرى كيف أن الفن وتقيضه الإبتذال، يشكلان أيضاً من خلال الأنظمة التي حكم علينا أن نعيش في ظلها.

والطغيان، في رأي سقراط، ينشأ حين يطفئ جانب الرغبة في نفس حاكم شهواني (أو مفعم بالحيوية) للغاية. فالطغيان هو تلك الموجة العارسة من الرغبات التي لا نهاية لها، والتي تدفع الحاكم المستبد غريباً إلى تحقيق أهوائه بالعنف. ومن ثم يصبح المواطنون فريسة للخوف والقلق والحروب والمغامرات التوسعية. فهل كان وصف سقراط ينطبق على نظام حكم البعث العراقي كطغيان من هذا القبيل، أم أن نظام البعث أثبتت فيه جهازاً ورغبات كان من الأفضل كتبها أو تهذيها على الأقل؟ إن «طبيعة» نظام صدام حسين يمكن استنتاجها منطقياً من نصبه التذكاري، الذي يبدو تمجيداً حياً، وصورة ساطعة للنهم الأساسي لدى سائر الطبقات (وما يعيدنا إلى أهمية قرار صب القوالب لذرعي الرئيس). وعلاوة على ذلك، فإن التعطش إلى صفة الكمال الدائمة

نقد النص

المراوغة، وجد تعبيره المثالي في فكرة القومية العربية باعتبارها عقيدة إضفاء الشرعية على الحكم البعثي الذي يتجاوز حدود العراق متطوعاً إلى الوحدة العربية الشاملة. فهل يمكن اختصار شخصية الرئيس العراقي في صورة شهوانية مفرطة تنوق بطبعها إلى التوافه؟ وهل النظام العراقي ملتزم، وعمل نحو عميق، بالبحث المتواصل عما يفتقده المجتمع وقائده في نفسها بوجه عام؟

إن النموذج الذي رسمه أفلاطون لحكم الاستبداد لا يسري على العراق اليوم، لأن مدينته الفاضلة تخلو من الفن حسب تعريفها ذاته. فالفنانون لا وجود لهم في صميم حياة مدينة الاستبداد كما تخيلها أفلاطون، بينما تعج بهم بلاد صدام حسين. والفنانون في مدينة حكم الاستبداد - مثل شخص سقراط في أثينا القديمة - يعيشون على هامش حياتها كمصدر إزعاج ودخلاء يكون مصيرهم دائماً إما التجاهل أو النفي أو الإعدام. والفنان في المدينة غير الفاضلة (وهي عند أفلاطون تشمل الديمقراطية) لا يمكن أن يكون شخصاً مثل أندري وار هول، لأنه متمرد كجواد سليم في عام ١٩٥١، والأرجح أن يعتبر عدواً للشعب خلال حياته. وهذا بالنسبة هو أيضاً الفنان الحقيقي الوحيد الذي يعرف به أودن في مقاله عن «الشاعر والمدينة»^(١٣). وحتى مجرد رغبة الإنسان في أن يكون فناناً، ليس لها مكانة ملائمة داخل دولة الاستبداد في تصور سقراط (كما أورده أفلاطون).

أما في مدينة أفلاطون الفاضلة فإن الفيلسوف، وهو أيضاً دخیل، يملك السيطرة الكاملة على المدينة. وهو بالضرورة مشحون عاطفياً كتنظيره الحاكم المستبد، والفارق بينهما هو أن الدافع الجنسي عند الفيلسوف يقترن بالعقل (الذي كان معناه لدى الإغريق يشمل سداد الرأي) لا بالرغبة الحسية. وبشرك المستبد والحاكم الفيلسوف في أن كلا منهما يتصف بالتصميم الدائم على بلوغ الهدف ويتملكه الشوق إلى بلوغ الكمال، وذلك على خلاف الفرد الديمقراطي الحقيقي الذي يكون متساعماً وغير مؤذ ولا يأخذ الأمور على محمل الجحد كثيراً (سواء من حيث الرغبة في المعرفة أو السلطة أو الجنس أو أية رغبات أخرى). وفي النظام المثالي تحكم السلطة داخل الروح الفردية (فيصبح كل الناس راضين

عن مكانتهم في المجتمع). فهي تسيطر على نفوس الجميع متجسدة في شخص الملك الفيلسوف.

ولم يكن أفلاطون يفرق بين الفن والفلسفة، حسب مفهومنا لهماين العبارتين اليوم. فالفنان في تصوره هو أشبه ما يكون بأحد مطربي القرن العشرين، أي أنه مثل «مايكل جاكسون»، يقدم ما يرضي أنواق وأهواء «العامة». والحقيقة في نظره تتعلق بالفضيلة، وهي مهمة الفلسفة وحدها. والفنان عنده يتناول مظاهر الغموض المتشعبة في أحوال البشر، كما هي لا كما ينبغي أن تكون. فهو ينظر إلى الرأي والطبيعة «المقلدة» أو صانعي الأشياء الحقيقية. وبالتالي فهو مثل مايكل جاكسون يتعامل مع أشباح أو نوهام حقائق خلفها آخرون أو عاشوها على الطبيعة. ونستنتج من آراء أفلاطون أن أمثال هؤلاء الفنانين لا يلفقون الواقع هم أنفسهم، ولكنهم فقط يقلدون الغير، ولهذا السبب احترقهم. فالفن في اهتمامه بمظاهر الأشياء الخارجية وحدها (دون الغوص في جوهرها أو العنصر «الخبر» فيها) لا يعدو كونه انعكاساً لصورة الحياة بكل تنوعها وتناقضاتها السطحية بدلاً من التعمق في حقيقتها التي هي أيضاً (في نظر أفلاطون) ما ينبغي أن تكون عليه الحياة. ومع ذلك فإن عملية الخلق الفني التي تحاكي واقع الوجود والنيل معاً من دون تمييز، هي في حد ذاتها محاكاة لممارسة الحكم، وبالتالي تنافسه على كسب ود الناس. وهذا هو مصدر الصراع الأساسي بين المدينة والفنان العظيم. وذلك أن الحكام (كالفنانين المحدثين قبل وارمول) هم صانع أشياء حقيقية - وبناء مدن حقيقية - وليسوا رسامي صور وهمية للواقع الرتيب. وطبيعة الصانع، كما يقول أفلاطون، توجهها منفعة الشيء المراد صنعه، بينما تقتصر طبيعة الفن على مجرد المحاكاة. وبما أن صانع الأشياء الحقيقية واضح التفوق على مقلده، فإن الحاكم في المدينة الفاضلة ملزم بإخضاع الفنان لتفضيحات الصالح العام للمدينة. وهو ميروس لم يكن مقبولاً لأن بطله أخيل اتسم بمواطن ضعيف إنساني لا يصلح معها كنموذج حقيقي للمواطن في المدينة المثالية (إذ أن شخصية أخيل اتصفت بالغرور والحقد والعبوس). والحاكم بحاجة إلى بطل لا تكتب عنه سوى عبارات الإطراء والمدح والإشادة بذكره. فأين يجده؟

نفرة العصب

يقود سقراط محاوريه في النهاية إلى إدراك ما مارسته كل الأديان فيها بعد، وهو أن المدينة، كي تسود فيها العدالة، لا بد أن تقوم على أساس معتقد أصيل لم يجمج أفلاطون عن وصفه بالأكذوبة الكبرى. وتتمثل تلك الأكذوبة في رواية قصة المدينة من نشأتها على اعتبار أنها كانت تقتفر إلى العدالة. فهي خرافة من أساسها. ويقول سقراط إن الحاجة تدعو إلى وجود فنانين من نوع مختلف عن هوميروس لخلق هذه الأوهام الخرافية وإقناع الناس بها، فلا يعرف أنها أكاذيب سوى حكامهم. ولا وجود لمدينة من دون أبطالها وحكايات إنشائها. وفي المدينة المثالية، يُسخر الفنان لتلبية احتياجات الصانع، فيعمل على نسج تلك الأساطير.

ومن المهم ملاحظة أن أفلاطون لم يحول الفن إلى ثقافة لصالح المدينة الكاملة العدالة عن طريق العنف - كما في مدينة البعث - وإنما بخلق عمل فني رائع من إبداعه. وذلك أن قوة تأثير كتاب «الجمهورية» لا تكمن في منهجه المنطقي، بل في تجسيده لما أسماه «أودن» و«القيم الجمالية». والمدينة الفاضلة التي يصورها تنطوي على التناقض بقدر ما تمثل حلاً لمشكلة العدالة في المدينة، لأن جمهورية أفلاطون مكان فظيع أسوأ بكثير من مدينته الإستبدادية. وهي مثل دولة دكتاتورية عصرية، تفرض على الناس العاديين مطالب غير معقولة إطلاقاً. ومن دواعي السخرية أن ملكها الفيلسوف نفسه إنسان تعيش جداً. فأفلاطون يقول لنا إنه لكي يصبح مؤهلاً للمهمة الحكم لا بد أنه يرغب في أن يترك وشأنه ليشتغل بالفلسفة. وبالتالي فهو يفضل أن يعيش في ظل نظام ديمقراطي يتيح له أقصى قدر من الحرية ليفعل ما يشاء. ولكن حرصه على «مصلحة» مدينته يدفعه إلى اختيار الوظيفة العامة على مفض، بدلاً من تحقيق رغبته الخاصة. فما هي وظيفته بالضبط؟

إن الحاكم الفيلسوف عند أفلاطون، هو الفنان الحقيقي في نظر جيل المحدثين السابق لوارمول وليس «المقلد» النافذ الذي جسده لنا طوال الوقت. فالحاكم الفيلسوف مبدع لا مقلد، وهو صانع أهم عمل فني ممكن: أي المدينة. وفي سبيل أن يؤدي هذه المهمة لا بد أن يكون مؤهلاً لها وموهوباً ومدرباً بدقة.

وباختصار فإن الفنان لا بد أن ينتمي إلى صفوة الناس. وهو دائماً يسترشد بما يحقق صالح العمل، أو بعبارة أخرى، كيفية تحقيق العدالة الكاملة في المدينة. ويمكن القول إنه يمارس الفن من أجل الفن أو يتعاطى السياسة كفن. والمركبة بين الفلسفة وفن المحاكاة التي جسمها أفلاطون لصالح الفلسفة، تتخذ الآن أبعاداً عصرية إلى حد عجيب. ويمكن اعتبارها، من وجهة نظر هذا البحث، معركة حول طبيعة النشاط الفني بالذات.

والحقيقة تخلق ولا تنشأ من تلقاء ذاتها، ولا يمكن لوجود فن يكتفي بمجرد النقل، دون أي طموح إلى صنع حقيقة ما. فالأشياء والعقيدة التي نسميها اليوم فناً لا نغي بأية حاجة، باستثناء تلك الحاجة التي ربما تخلقها هي ذاتها. ولم تكن الحال هكذا على الدوام. فالذي أدى إلى تفسير طبيعة الفن هو فقدان عنصر الإيمان بمبادئ الثبات والصمود، ومعايير الطبيعة البشرية وأهمية الظواهر الحسية، واختفاء ما أسماه أودن «عالم الحياة العامة كميدان للأفعال الشخصية المعبرة»^(١٤). ولم يبق لنا سوى نوعية الحقيقة التي يصنعها الفن. ومن ناحية أخرى، فإن اضطرابنا إلى أن نعيش تلك الحقيقة طوال الوقت، كما لو كنا في مدينة أفلاطون، هو «كابوس مريع» مثلها لاحظ أودن بحق. ومن هنا فإن مغزى كتاب «الجمهورية»، لو نظرنا إليه من زاوية العراق البعثي، يصبح مناقضاً لما عناه أفلاطون. فالفن ان لم يكن منفصلاً عن دواهي السياسة والقيم الأخلاقية السائدة، وعمل يعد كافي من كل النواحي المبتذلة والعابية في الثقافة، فإن حقيقته تدمر نفسها بنفسها.

النصب في مدينة أفلاطون

لقد أوردنا نصب صدام حسين، لأنه يمثل انهيئاً كاملاً للقدرة على التمييز بين الخطأ والصواب. ومن منظور مدينة أفلاطون، يكتب عمل الحاكم العراقي صفة التفاهة الخالصة التي شهدتها تلك البقعة النعسة في حقبة الثائيات. وهو يضاهي كشك التفاتق المفضل عندي في لوس أنجليس. ولأنه فريد إلى هذا الحد، فإن النصب يجعل إلى مختلف الثقافات رسالة مؤداها أن

تفرد النصب

الفن لا يمكن أن يفصل عن معايير الحكم على ماهية الفن، كما أن القيم الأخلاقية لا يمكن أن تبقى بمعزل عما يحّد السلوك الأخلاقي. أما أمر الإعجاب بهذا النصب أو عدم الإعجاب به، فلا صلة له إطلاقاً بمثل هذه الاستنتاجات. ذلك أن مادّته الفظة غنية عن الإيضاح. ومع ذلك فإن تلك الرسالة لا تتجلى لنا اليوم إلا من داخل العالم الخاص للبحث العراقي. فلو غرسنا في مكانه الشمال القائم بميدان الطرف الأغر (في لندن)، لبدا شاذّاً تماماً وربما مشيراً للضحك. وروبرت فينتوري لم يكن معقولاً في بغداد هو الآخر، كما لا يمكن لمحمد مكية، أن يصنع عملاً فنياً معقولاً في لاس فيغاس مثلاً. أما في داخل المدينة البعثية فإن هذا الرمز المنوي المهول الذي يُسمى نفسه فناً، فإنه يمتدّ الأشياء القليلة التي بقيت للإنسانية اليوم كي تؤكد بها وحدتها الجوهرية.

ونجد في صدام حسين تجسّداً لظاهرة نادرة. فهو نموذج للطاغية الذي ظل محتفظاً بقواه العقلية، وربما كان فنه فوق مستوى الجميع أو لم يكن كذلك، ولكن ابتذاله من صنع هذا المجتمع نفسه. ففي مدينة البعث، لم يطرّد الفن إلى المنفى، ولكن تمّ محو الخط الفاصل بينه وبين الثقافة. والفرق بين الاثنين هو السبب في أن نموذج عراق صدام حسين، من وجهة نظر الفن، يتمثل في مدينة أفلاطون الفاضلة، وليس في مفهومه لحكم الاستبداد. ففي العراق اليوم، يصنع الفنانون ومهندسو المعمار أعمال الثقافة مثلما يفعل الناس وحكامهم. ولا وجود لفنانين من وزن جواد سليم، بل يوجد فقط صدام حسين وأمثال خالد الرحال من الفنانين. ولا أحد يملك الحصانة إذا اضطر إلى الحياة في مجتمع كهذا. فالتّي قامت في بغداد هي مدينة أفلاطون المستحيلة المقرّعة، وليست الصورة العادية التي رسمها للاستبداد.

حطم فينتوري لغة قديمة من أجل خلق أسلوب جديد للتعبير، أما صدام حسين فهو لا يتخلّف سوى الثقافة. فهل يعتبر هذا تدميراً بلا بناء؟ لنفترض أنه كذلك. فهاذا يعني بالنسبة لشعب كامل؟ تصور إجراء عملية جراحية بقصد الاستئصال النهائي لخلايا الملكة «الغنية» من مخ إنسان سليم، وهذا يعطيك فكرة ما، عن الإنجاز المدهش الذي حققه صدام حسين فيها يخص الثقافة

العراقية الحديثة. ومثل هذا العمل يتخطى تأثيره حدود جمهورية البعث، لأنه يمس معجزة في صلب الحياة الإنسانية ذاتها، وهي معجزة في تناول كل الناس أينما كانت أوطانهم. ولعل هذا هو معنى فن صدام حين وسوقته في النهاية. وربما كان السبب في أن العراق البعثي، لم تعد لديه طريقة ذكية للتمييز بين النوعين، أو وسيلة للتفرقة بين الفن الجيد والردئي، وفصل الفن كله عن التفاهة أو معرفة الصواب من الخطأ. وإذا كان الأمر كذلك، فإن كل إنسان عاقل لا بد أن يفكر ملياً لمحاولة اكتشاف الأسباب التي مهّدت لقيام مثل هذا الوضع العجيب.

من التراث كفن إلى التراث كتنافه: لمحة تاريخية

إن التنافه والفن في العراق يلتقيان في هوس تاريخي متزايد بالمهوية الذاتية، سواء كانت «الأناس» المقترزة التي يجسدها صدام حين (يتجاوز زعامته لكل أجهزة الحزب والدولة حتى توليه منصب الرئاسة وتصفيه لمجلس قيادة الثورة في عام ١٩٧٩)، أو أنانية التراث «الجماعية المحيرة دوماً، والتي ولدت قبل وقت طويل من قيام الجمهورية البعثية في سنة ١٩٦٨.

إن فن جواد سليم بلغ أوجه في إطار «روح» فنية وجدت في التراث نبعاً غزيراً للإلهام. وكانت أعماله تخاطب جيلاً كاملاً، وهذا من خواصها المستعدة وغير المألوفة في آن واحد. ومنذ الأربعينات تطورت ثقافة الفنون التشكيلية والمجتمع عبر توتر نشط كظاهرة صحية عادة في الصراع بين القديم والجديد. فعدت كل القضايا (السياسية والاجتماعية والثقافية) توضع على عكس النقد. وسادت روح الحداثة الثمردة رغم أن أو (ربما لأن) استعادة الفنون التشكيلية للتراث كانت هي اللب الفني لتلك الروح.

وفي سنة ١٩٥٨ حلت الثورة والحركات الجماهيرية، وتغلب التجارب السياسية والقلق والرجعية والحكم العسكري. وبدأت الغصوة تضيق بين السياسة والثقافة. وازدادت أهمية الثقافة العامة فيما أخذت ألوان الثقافة الرفيعة كشاش متعزل ومهي وتقدّي تحلي مكانها للدعاية الرخيصة. وصارت الدولة

نفرد النصب

نشعر بحاجة ملحة إلى القيام بدور أكبر بكثير في توجيه المسيرة الثقافية. وفيما بين عامي ١٩٥٨ و ١٩٦٨ تحوّل الإنتاج الثقافي في جميع الميادين إلى عمل توري ودعائي بينما ظل نقدياً ومثاليّاً، إلا أنه ما عاد ينسجم بالعمق نفسه. وتتضح نقاط القوة والضعف هذه من عمل كنصب الحرية (الذي اجتمعت فيه مثالبه القصد مع اضطراب جواد سليم إلى إرضاء النظام، وعنايته الفائقة بتفاصيل النحت، ثم إخفاق العمل الفني ككل). ومع وفاة جواد سليم، أثناء اشتغاله بالمراحل النهائية لنصبٍ أمرت بإقامته زمرة عسكرية، أباً كان مقدار شعبيتها، فإن وفاته كانت إيذاناً بانتهاء فترة خصبة من تاريخ الفن العراقي.

على أن النهاية الفعلية جاءت في سنة ١٩٦٨. فالبعث حول الظواهر التي كانت مجرد اتجاهات طارئة خلال العقد السابق إلى شبه نتيجة منطوية نهائية، وصورة مشوهة من جمهورية أفلاطون. وتحوّل التراث على يديه إلى عقيدة وسلّاح في آن واحد. وكل ما نثّل في التراث من تنوّع إلى تأكيد الهوية في مواجهة الخوف من زحف الحداثة على الجذور التاريخية - وهو خوف كان له ما يبرره مبدئياً - أقحمه حزب البعث سياسياً في دعوته إلى القومية العربية (علماً بأن أولى الحلقات الدراسية البعثية في العراق بدأت منذ أواخر الأربعينات). ولكن تلك المخاوف، رغم كونها مألوفة وطبيعية تماماً، دفعت إلى أقصى حدود التطرف (في مجال السياسة لا الفن)، حتى تضخمت إلى إحساس بالكراهية والرغبة العدائية تجاه العالم الخارجي. وبعد أن كان العالم كله يقابل بالترحاب في البداية (بدليل الملاحظات الإيجابية التي أبداها الرحالة العرب الذين زاروا أوروبا أثناء القرن التاسع عشر أو ابتهاج جواد سليم بالتعرف على الفن الغربي)، أصبحت النظرة إلى العالم مغلقة بمقعدة الاضطهاد، واعتباره مليئاً بأعداء العروبة وعملاء الامبريالية والصهيونية (ولاحظ مثلاً في هذا الخصوص تلك الحملة المسعورة التي جرت بحثاً عن الجواسيس المزعومين، وسيل عماليت التأمّر في العراق بين عامي ١٩٦٨ و ١٩٧٣).

ولعبت دعوة الوحدة - سواء أكانت عربية أم إسلامية - في الثقافة العربية الدور الغيبي إياه الذي لعبته فكرة التكامل العضوي والعودة إلى الطبيعة في

الفكر الغربي الروماني. والدافع في كلتا الحالتين توق خادع إلى الكمال، ينبع من عداء عميق (رغم ما ينطوي عليه من تناقض)، لطبيعة الهداة التي تتمسك بالعددية والإنقسام والإنشطار والفردية. فمدينة الغرباء المتعددة الفئات والعناصر، والتي تقوم في كل مكان خلال المراحل المبكرة من دخول عصر الهداة، ينظر إليها كمصدر للخطر وبؤرة للهجوم. (ومعلوم أن الرومانيين الأمريكيين في القرن التاسع عشر، أصبحوا بنوبة حادة مماثلة لدى اتساع مدبرهم في أعقاب الحرب الأهلية)^(١١١). ومثلها فعل أندادهم في الغرب، حقق الرومانيون العراقيون كجواد سليم إنجازات في مجال الفن، ولكن بالتركيز على التراث لا على الطبيعة. (وعلى العكس فإن المزاج الروماني في الفكر والسياسة ينشأ من مسؤولية ضخمة كما يبدو من كتابات ميشال عفلق مؤسس حزب البعث)^(١١٢).

لقد ولدت سيطرة حزب البعث على الثقافة قبل وقت طويل من وصوله إلى السلطة. فالأفكار التي أدت إلى إضفاء الشرعية على سلطته في النهاية، كانت سائدة في المجتمع خلال الستينات، ولأتمتع تفسير النجاح المذهل الذي صادفه البعث في العراق وسوريا، ذلك أن أعمق مشاعر العراقيين تجاه الحياة السياسية والطبيعة البشرية وتركيب العالم وتصنيف الأصدقاء في العراق، لا بد أن تكون لها علاقة بتحقيق هذا النجاح. وقد التفت الرومانية الفنية بالرومانية السياسية في العراق، متجسدة في صورة النظام البعثي الحاكم طيلة عشرين عاماً. ومع ذلك ينبغي التأكيد على أن التقاءهما لم يكن عتياً ومتطفياً. فقد كان من الممكن أن تظهر نتائج أخرى من غلبان المرحل العراقي في الخمسينات والستينات. وطبيعة السياسة تشبه الفن من جهة كون المراحل الجديدة ممكنة الحدوث دائماً من حيث المبدأ. وبما أنه لم يكن ثمة ارتباط حتمي بين الفن والسياسة في العراق، فلهذا السبب بالذات تصبح الخطوط العارضة التي أسفرت عن لقاءهما، وحكمنا على حصيلة ذلك اللقاء، مسألتي منفصلتين تماماً. ومن هنا فإن القول بأن كل الفن صار ثقافة في بغداد الثمانينات إنما يعني دماحية الفن وليس التطورات التاريخية.

نفرد النصب

وعمل نقيض ما حدث خلال الأربعينات والخمسينات، فإن الثقافة التي أوجدها البعث في العراق هي من نتاج الدولة بالكامل، وتسم بطابع «المحاكاة» لرغبات الحاكم وأهوائه. فالفنان يات مجرد عارض أزياء كما صوروه أفلاطون. ولم تعد ثمة أية مسافة نقدية فاصلة، سواء عن الدولة أو عن ذلك المخلوق الخرافي الضروري للمدينة البعثية يدعوى أنه «الشعب». فالشعبية وفكرة الثقافة للمجهزير (التي انتهت إلى نفاة ودعاية مبتذلة) هي التي تسود الحياة الفكرية والفنية في العراق. وعالم البعث المنخلق عل نفسه، والمتخوف من كل ما هو غريب أو أجنبي، ارتسمت له في الأذهان، صورة موضوعية وترجيبة من دون أي اعتبار للبدائل الممكنة، أو لواقع الأمور في «الخارج»، أو حتى احتمال وجود غايج وأخرى. وأصبحت إعادة البناء الأسطورية لبغداد صدام حسين وبابل نبوخذ نصر، أو هاماً معقدة يعيشها الناس بالفعل، ونوعاً من الأحلام السريالية



٦٧ - ملصق جداري ظهر خلال الحرب العراقية - الإيرانية.

التي قد تصلح كموضوعات للكيش، ولكنها تختلف تماماً حينما يعيشها الإنسان في الواقع. فأننا ربما استمتع بفن سالفادور دالي، ولكنني بالتأكيد لا أود أن أعيش في جو لوحاته، كما لا أستطيع الحياة في بغداد صدام حسين. ولعلنا جميعاً «مادة للحلم»، ولكن بمجرد أن حوّل صدام حسين أحلامه الخاصة إلى مدينة كل العراقيين، فإنه أطفأ شعلة الفن ومنح التفاهة سيادة كاملة (انظر الشكل ٦٧).

الفصل العاشر

الضموض الاخلاقي

ولو كان جمال الفضيلة ناجياً للفن لشجعت صورة الفضيلة منذ زمن بعيد.

جان جاك روسو^{١١٧}

إن جيلاً كاملاً من المثقفين العراقيين عموماً، قد تعاون مع النظام البعثي في العراق. ولناخذ مثلاً خالد الرحال. فلماذا ساعد الرئيس في إقامة نصبه التذكاري، مع أن أعماله المبكرة توحى بأنه كان أرفع من أن يشارك في عمل كهذا؟ والتفسير الذي يتبادر إلى الذهن للوهلة الأولى، هو أن الدافع كان الخوف وما قد يتولد عنه من انتهازية أنانية. ولكن حتى في مثل ذلك المناخ العام، يتعذر حرمان المواطنين من نكهة الحياة لمجرد أن خشية الموت قد ترسبت في أعماقهم. بل على العكس فإن هذا الخوف ذاته يدفعهم إلى اليقظة الشديدة

في حماية أحيائهم والدفاع عنهم على حساب كل شيء آخر. فما هو العمل الفني في ظروف كهذه؟ وما الداعي إلى وجود الفن أصلاً؟ وأين تقع مسؤولية الفنان عن أعماله؟ كل هذه الأسئلة الوجودية مطروحة على الفنانين ممن يعيشون داخل العراق اليوم.

وغربة الظروف العراقية، من وجهة النظر الثقافية، هي أن شغف الفنان بالحياة غارق في بحر من العدم. فالخوف يبدد الأمل ويولد وعياً حاداً وشخصياً جداً بإمكان الفنان، لدرجة أن فكرة وخلوده الفن ودوامه في حد ذاتها، تبدو زائفة أو مجرد مهزلة علنية. ومن داخل عالم الخوف، تحكم الانتهازية السلوك، وفي دنيا اليأس القتال، تغلب نظرة العيث على التفكير الذكي. وليس للفن أبداً ما يبرره لذاته. فالمهم مجرد البقاء. ويقدر ما تغيرت الأحوال نحو الأفضل ظاهرياً بالنسبة للفن (من حيث كثرة الأعمال المطلوبة من الفنانين وتحسن مكانة الفنان عموماً وزيادةخصصات الدولة للإنتاج الثقافي)، يقدر ما تهاوى الفن كله إلى حضيض التفاهة في العراق.

مسؤولية الفنان

إن الظروف الإستثنائية تحدث تأثيراً غريباً على عالم الفن من الناحية الأخلاقية. فهي تفرض على الفنان قدراً من المسؤولية أشد وطأة على نفسه وعلى الآخرين (كالزوجة والأولاد والأصدقاء وبقية المواطنين). وهي مسؤولية من شأنها أن تعمق تخيلة الفنان. وآخر ما يهم الناس، في ظروف تفشي الرعب، هو نوعية الفن والمحيط الأخلاقي الذي يكتنف إنتاجه. ولكن مثل هذه الظروف التي تشوه الفن بينما تبرىء ساحة الفنان لا تسهل مشكلة تحديد المسؤولية، بل تزيدها صعوبة وتعقيداً.

فهل تعتبر المسؤولية الفنية أثناء عملية الإبداع مركزة على داخل الفنان أو موجهة إلى الخارج؟ إننا نظن، بعد الفاشية والشيوعية، أننا نعرف الكثير عما يمكن أن يحدث، متى أخضعت الفنون أو وضعت من تلقاء نفسها لفرص مذهب «قومي» أو رسمي كما يجري الآن في العراق. ولكن عودة الكلاسيكية

إلى الظهور في الفنون التشكيلية وإعادة التقييم الحالية في كثير من الأوساط، لما شهدته ألمانيا وإيطاليا من الأعمال الفنية والمعارية خلال الفترة الفاصلة بين الحربين العالميتين، ينبغي أن تدفعنا إلى التفكير مرة أخرى. فبعض خبرة الفنانين العراقيين اعتبروا أنفسهم مسؤولين تجاه الأمة ككل. والعقيدة الغربية السائدة منذ نهاية الحرب العالمية الثانية تنظر إلى الحرية السياسية، وازدهار الفنون، كظاهرتين متلازمتين حتّى، وهذا ما لم يحدث طيلة القرون السابقة، كما أنه بالتأكيد، لم يحدث في العراق، حيث ولد فن النصب التذكارية أو الفن الحضري بارتباط وثيق مع أنظمة الحكم المطلق.

ومن المفارقات العجيبة، أن المواطنين، في ظل حكم يمارس العنف دون عائق (ولكن ليس في جمهورية أفلاطون المثالية الإستبدادية)، يستطيعون أن وينطلقوا على السجية أحياناً، إلى حد لا يتاح لهم في مجتمع سياسي حر. فالحرية تقضي ضبط النفس، وتفرض نوعاً جديداً من المسؤولية العامة كما بدأ يتضح لبعض الفنانين في بلدان أوروبا الشرقية المتحررة حديثاً. والفنان في دولة الإستبداد يشبه اللامتسي الطليق، بل إنه، أحياناً، يُترك وشأنه، أو يُسمع له باختيار الحياة في المنفى. وخروج الإنسان من رتبة العنف إلى بهجة الحرية يمكن أن يكون مربكاً جداً. ومن ناحية أخرى إذا ما ساد المجتمع، لأي سبب من الأسباب، شعور اللامبالاة سياسياً (كما قد يحدث في دولة ديموقراطية عريقة)، فعندئذ يمكن أن تغدو الحياة العامة عملة ثمناً. والسأم والإحساس القوي بالمسؤولية العامة، كلاهما يضعفان الدافع الفني التواقي إلى كسر طوق التقاليد بشكل من الأشكال. وفي المجتمع الراضي عن نفسه والمحترم بالكامل، حيث لا وجود للخارجين على القانون والمتصدين، أو المجتمع الذي لا شيء فيه يهم لأن كل شيء مباح، إما أن تتسم الحاجات والعواطف والرغبات بطابع الإعتدال، وإما أن تعبر عن نفسها باستهتار وطيش. وهذا موضوع تناوله الكاتب أنتوني بيرجيس في روايته «البرقالة الآلية». أما الأنظمة الإستبدادية فإنها تولد التطرف، وهي تدمج الصفة الباطنية والعواطف المتأججة التي لا غنى عنها للروح الفنية مع حسّ خارجي قوي بوجود غاية معينة. وهذا أبرز ما

تميزت به الأعمال الأدبية التي كتبت سراً ثم خرجت من بلدان الحكم الدكتاتوري في أمريكا اللاتينية أو من أوروبا الشرقية، بعد أن خفت فيها حدة الإرهاب السائلي.

ولكن الثقافة الغربية عموماً تميل إلى فكرة تركيز المسؤولية على الداخل. وحتى عندما يخضع الفنان نفسه بطيبة خاطر، لإدخال عنصر عقائدي أو مفهوم أخلاقي كأي قيد آخر على عملية الإبداع (مثل لوحة الرسم أو مادة النحات أو آلة الموسيقى أو مراعاة احتياجات المستهلك)، يمكن مع ذلك إنتاج عمل فني ذي قيمة دائمة. فالفن الدعائي، شأنه شأن الشعر الحماسي أو أدب المواظف الأخلاقية، إنما يخفق كفن عندما تصبح الغاية المراد تحقيقها أهم من مجرد الإعتبارات الفنية الصرفة. وإذا حدث هذا، فهو يعني تجاهل عالم الفن الداخلي، من أجل خدمة غرض خارجي معين غريب عن جوهر الخلق الفني، كإرضاء «القائد»، أو كسب ود «الشعب»، أو ترويع فكرة ما أو نيل جائزة مالية. وعندما يطفى العامل الاجتماعي على بوتقة الإبداع ذاتها - أي كيفية الصنع - مما يضعف القيمة الفنية بكل تأكيد (أنظر الشكلين ٦٨ و٦٩).

وهذا ما حدث لأضعف أجزاء النصب الذي صنعه جواد سليم في سنة ١٩٦١، أي محوره الرئيسي الذي يصور جندياً يحطم قضبان السجن (أنظر الشكل ٧٠). فهذه المرحلة المنفردة من إقامة نصب الحرية جرى فيها إخضاع الفن للحاجة إلى تكليف الفنان بتنفيذ عمل مهم. (وقد اقتنعت الحكومة العسكرية الجديدة بصورة الجندي كحل وسط للرمز إلى دور الجيش في ثورة ١٩٥٨، مع أنها كانت تريد تجسيد صورة اللواء عبد الكريم قاسم شخصياً. أما جواد سليم، فلم يكن يريد أباً من الصورتين ولكنه قبل بالأولى). وخلافاً لذلك نجد أن الفن في نصب صدام حسين، يمثل في طريقة للصنع - وهي صب القوالب - تلائم على نحو فريد والمحتوى السياسي المروع الذي يتطوي عليه هذا العمل.

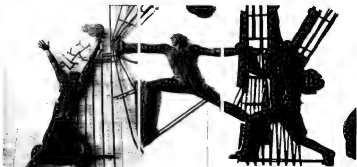
إن الفن لا يخفق بسبب رداءة الإشارة التي يسعى الفنان إلى التعبير عنها، أو عقم الفكرة الأخلاقية الكامنة من وراء العمل الفني، كما أنه لا يفشل لمجرد



٦٨ - «سيرة البحث» نصب مقام في ساحة الحف، بغداد، من تصميم خالد الرحال. تمت التوعية عليه في العام ١٩٧٢. يبلغ ارتفاعه ٣٥ متراً وعرضه ١٥ متراً. الأشكال البرونزية في الصب محتلة داخل ما وصفته صحيفة «الثورة» (الرقعة ٢٣ أبريل / نيسان ١٩٨٧) بأنه «سبعة مرحلة تحمل داخلها تجارب الأمة وتطلعا إلى المستقبل». قُرت مع عمل الرحال السابق (الصوره رقم ٦٩)، ومع نصب الجندي المجهول المقام خلال الثمانينات (الصوره رقم ١٧). إن تدهور رؤية الفنان يبدو جليا. ولكن مع يرتبط هذا التدهور؟ تقنياً يبدو الفنان متمكناً كمهده ذاتياً. لكن الكليشيهات «الطفرافرة» في نصب «السيرة» تبدأ بالفصح عند البحث الشكلي للعمل: حيث ثمة لوحات تحمل الرسائل والمفاهيم، وعلفت عند حدران المركب المواجهة للجمهور. إن إمكانية قول شيء لحمل عبر الاعتقاد على الشكل وحده غايه هنا لغا. في الوقت الذي نجد أنفسنا فيه متقلين في المله نصب الجندي المجهول، يبدو الكليشه، وكأنه كل شيء.



٦٩ - «الذهب المتذكّرة» (الذهب المتذكّرة من
جانب الشرق) من قبل الفنان
أحمد حسن



٧٠ - «الذهب المتذكّرة» من قبل الفنان أحمد حسن، ١٩٦١

الفرض الاعلالي

اختلافنا مع الفنان. فأننا، مثلاً، لا تروق لي مدينة أفلاطون الفاضلة، ولا انفق مع نظريته عن الفن القائم على المحاكاة. إلا أن كتاب «الجمهورية» مؤلف دسم إلى حد أنه يجعل مثل هذه الاعتراضات غير ذات موضوع، ويسمى أن أستمذ من استنتاجات أخرى. وهذا يتمذ الحصول عليه من الفن الدعائي. وغاية الفن دائماً أن تكون له رسالة معينة، وأسلوب للتعبير عنها، ينبع من داخل الفنان، وبالتالي يدل على إحساسه العميق بأهيتها. والرحال وغني وكل الآخرين، توقفوا عن التعبير منذ وقت طويل، فتنحولوا إلى مجرد خبراء فنيين. والفن إما أن يكون أو لا يكون نتيجة للعلاقة بين هذين العنصرين، وهي علاقة يجب أن توجد في صلب العمل الفني نفسه (وليس يفرسها في الذهن كما هو الحال في كثير من الأعمال الدخيلة على الفن هذه الأيام).

ولعل تقدم الفنون مرتبط إذا بالنظرة التي مفادها أن كل ما يفعله الفنان لا بد أن يؤدي في آخر الأمر إلى صالح الجماعة. فهل يمكن أن يكون عدم جدوى الفن في حد ذاته، وانفصاله عن النزعة الاجتماعية وانشغاله بمصلحة العمل وحدها، هو مصدر قيمته الفعلية؟ إن أحد الأخطار التي تنطوي عليها مهنة الفنان هو اعتناق هذه الفكرة، سواء في صورة مخبطات إجتماعية مثالية أو في مذهب «الفن من أجل الفن»، أو اتخاذ مواقف ثابتة بشأن حرية التعبير. فالشاعر الرومانسي شيلي مثلاً، مضى إلى حد القول بأن أعظم الشعراء هم بالضرورة «رجال في منتهى النقاء ممن غسّلت خطاياهم دماء الوسيط والمتخذ، وهو الزمن». وأجل ما في هذا الموقف هو أنه يخلصنا تماماً من مشكلة المسؤولية برمتها. فيكفي أن يكون المرء فناناً (أو مهندساً معمارياً يعمل في خدمة طاغية، يبرر مهامه مستقبلاً مجهول لا سبيل إلى معرفته).

ولكن شيلي كان أدري الناس بأن مجرد تخيل الشر في الفن (كما في رواية عظيمة مثل «الجرمية والعقاب») يفترض وجود نوع من الإلفة الفكرية بحقيقة الموضوع. فمعرفة الفنان بما يدعه تنأى «من النزعة أو الفطرة» على حد تعبير ماريتان. وحتى عندما يصور شخصية يحتقرها حقاً، فهو يفعل ذلك بنوع من الوضوح «الذي يجعل المرء يعرف عدوه مثلاً يعرف نفسه»^{١٠}. فهل بالإمكان

صياغة مثل تلك المعرفة في شكل فني من دون أن يصبح الفنان مشاركاً، ولو بقدر يسير، في ارتكاب أيما عمل رهيب يقوم بتصويره؟ ثم هل يمكن للفنان ممارسة الفن الدعائي، مهما بلغت سحرته، من دون أن يكون متواطئاً في ترويج الدعاية نفسها؟ إن هذا بالتأكيد ليس ما يمكن استخلاصه من نصب صدام حسين. وحتى لو تحول مغزى النصب على مر الزمن، فصار يعتبر مثلاً بمثابة شهادة حية على ذكريات اليمّة، فلماذا يبرأ صانعه؟ إن شيلي خلط بين العمل الفني وأدائه البشرية. وهكذا يُعد جواد سليم فناناً عظيمًا ومسؤولاً أمام نفسه فقط. ولكن هل أعيد إلى أعماله اعتبارها فعلاً، في إطار الثقافة التي لعتها من قبل؟ بل هل تقدر حق قدرها كفن؟ وإذا لم يكن الأمر كذلك، فما هو سر المكانة التي يحظى بها هذا الفنان في العراق البيئي؟

لنفرض أن مسؤولية الفنان نابعة من كون التجربة الفنية سابقة لإنتاج العمل الفني. فهمة الفنان لا تنحصر في مجرد اكتساب تجارب شخصية، بل تستدعي أيضاً خلقها من أجل الآخرين. وتلك هي وظيفته إذا جاز التعبير. والتجربة في حد ذاتها مسألة شخصية، ويتعين على الفنانين أن يمتلكوا أكبر قدر ممكن من التجارب، وأن يمارسوها ويعبروا عنها بأقوى ما يستطيعون، أو بما يسمهم أن يفلتوا به من العواقب المحتملة. ولكن تذوق الفن أو نشوء أية علاقة به على الإطلاق يتطلب وجود جمهور من غير الفنانين، أي من المواطنين العراقيين العاديين، بحيث يكونون هم أيضاً على دراية بمثل تلك التجارب بدرجة أو بأخرى.

وحينئذ تتمثل المهارة الفنية في إضفاء طابع «الموضوعية» على التجربة التي يتزعمها الفنان من ذاته الخاصة، ومنحها هوية مادية منفصلة، يمكن للأجمهور من ثم التضائل معها. ولذا، فإن من المقارقات الغريبة أن تلقى براعة الفنان مزيداً من المسؤولية على عاتقه، لأن الوقوع النهائي للعمل الفني البارز يكون أقوى من غيره ومس أعداداً أكبر من الناس الذين هم عادة يمتأ عن الفنان (في المكان والزمان والظروف). وعند هذه النقطة لا تكون تجارب الحياة الشخصية للفنان، قد تجاوزت الفن فحسب، بل يظهر أيضاً في الحالة القصوى ما أسماه

الفنوس الاعلاني

الفيلسوف الكاثوليكي ماريان «إغواء قواعد أخلاقية فنية صرفة» مشيراً بذلك إلى أعمال أوسكار وايلد وكوكو وأندرية جيد. وكان ماريان يتحدث عن ذلك الإنجاز الخارق المتمثل في عملية استطلاع آفاق إنسانية جديدة من خلال التجربة التعمدة التي «يخضع المرء نفسه لها روحاً وجسداً» كما يطبقها على مصير غيره من البشر... والإنقياس البطولي في الشر، لتخنيصه من الخطيئة عن طريق الشعر»^١. وهذا هو المدى الأقصى الذي يثبت أن التوتر بين أخلاقية المجتمع أو دواعي الحياة الإجتماعية وبين الدافع الجمالي عند الأفراد، ربما يكون في النهاية غير قابل للحل أبداً. وهو ليس المدى الأقصى لنصب صدام حسين.

وكان كل من أفلاطون وروسو، اتخذ موقفاً مشابهاً في نظرتهم إلى مسؤولية الفنان، فأبغد الأول هوميروس عن مدينته الفاضلة، واستبعد الثاني مولير. ومثلما فعل أفلاطون من قبله بدعوى وجود اختلاف جذري بين الفضيلة والفن، أثر روسو القضية على الفن لدى هجومه العنيف على حركة التنوير الفلسفي. والحقيقة أنها كانتا على صواب، وشيئ هو الذي أخطأ التقدير. فالفضيلة، شأنها شأن الحكمة حول هموم البشر بصفة عامة، فاء، بالفعل، مصدر آخر منفصل عن الفن بالكلية. والمزاج الرومانسي الذي ساد الأوساط الفكرية في العراق (إلى أن اتسم بصبغة السخرية والإنتهازية والمرارة في ظل حكم البعث) سوف يصعب عليه دائماً تقبل هذه الحقيقة المدمرة. وذلك لأنها تعني اعتبار الفنان شخصية مستقلة حقاً، وتنتهي على الدوام إلى نخبة متبوذة هي أبعد ما تكون عن الشعبية. وروسو وأفلاطون لم يخشيا أي خطر قد يشكله فنان عادي أو متوسط البراعة على فضيلة المدينة، وإنما كانا يخشيان الخطر المائل في أقوى فئات الفنانين شعوراً بالمسؤولية (نجاه الفن). لماذا؟ لأن الإلزام بالقدر فضيلة في حد ذاته، وإن كان همّه الأول، هو خدمة العمل الفني نفسه وليس خير البشرية. فالصدق والتقاء والإخلاص وجب الاستطلاع والتصحية، كلها فضائل يتحتم على الفنان أن يكون مستعداً لمهاستها في عمله لو تطلب منه ذلك. والغريب أنها «تحاكي» الفضائل المشوقة من كل الناس في المجتمع البشري»^٢. ولكنها لا تضاهيها تماماً. فالفنان في صنع أداة ما لا يعادل

التضحية بالنفس في سبيل إنسان آخر مثلاً. والفضيلة ليست، ولا يمكن أن تكون قط، معادلاً للفن. ومن المفارقات الكبرى في كتب «الجمهورية» أن سقراط (الذي اتخذ منه أفلاطون نموذجاً للملك الفيلسوف) فقد حياته لأنه وضع التزامه بالفلسفة فوق الانصياع لأمر مدينته، مع أنها لم تطلب منه سوى التبرؤ من الفلسفة. وهو ميروس اعتبر خطراً على مدينة أفلاطون لمجرد أنه تناول موضوع الرذيلة في أشعاره بالأسلوب نفسه، غير التميز عن تصويره للفضيلة. وهكذا الحال بالنسبة لموليير الذي قال عنه روسو إنه في مسرحية «البخيل» استغل الفن للسخرية من الفضيلة. وفي مواجهة هذه المعضلة الغريبة الطرح، ظهر العديد من مفاهيم الفلسفة السياسية والأخلاقية.

ونظرة أفلاطون إلى المسؤولية، مثلها كمثل الفن للفن والحركة الرومانسية، نابعة من داخل نطاق الدافع الفني ذاته. وهي تنطوي على نوع من المسؤولية التي يمكن أن تصح، بل كثيراً ما تكون بالفعل، قاسية على الفنان أو على أقرب الناس إليه (والشواهد التاريخية هنا تفوق الحصر منها بحثة جورجان وفان غوخ وفرانك لويد رايت ومونش وريخرا وبيكاسو واليوم سلمان رشدي). والفنان الحقيقي له أهداف يأتي في مقدمتها صالحي العمل الفني نفسه، وليس تصوير الحياة الواقعية أو أساليب حياة الناس. فهو من هذه الناحية وثني بالعنى الأمل للكلمة. ومن ناحية أخرى فإن تفضيل الحياة الخبرة على الشيء الجيد، كما فعل أفلاطون وروسو، يعني إنزال النشاط الفني بأكمله إلى مرتبة ثانوية في سلم الأولويات الإنسانية.

ولو نظرت بعين العطف فإن كل ما يمكن أن يقال عن تعاون المثقفين العراقيين في سائر أعمال المدينة البعثية، هو أنهم أثروا «الحياة» على حساب فهم، أو أي نشاط آخر كانوا يمارسون. وهذا في ظروف العراق حيار واضح، ولكنه ليس سهلاً بأي حال. وإذا ما واجهه المرء بأمانة مع تقديم أقل قدر مستطاع من التنازلات الضرورية، وواضعاً نصب عينيه سلامة أحبائه في المقام الأول، فهو يمكن أن يصبح عملاً بطولياً بالفعل. والعراق اليوم حافل بمثل هذه البطولات. وأي خيار آخر (كالتزام جواد سليم بسيادة العمل الفني) كان يمكن

الغرض الاعلاني

في ظل نظام صدام حين أن يؤدي إلى الموت، ميتة مغمورة وغبية أيضاً، بشكل يحرم فيه الإنسان حتى من حق الخيار النهائي للموت على نحو بطولي أو «فني» (كما فعل الكاتب والشاعر والياباني ميشيكا) أو حتى من مجرد الحياة ومن أجل الفن». فكان المرء فتناً أو أي نوع آخر من الأبطال، لم يعد ينتج أي خيار (نهائي أو غير ذلك) في بلد كالعراق البعثي. ومن المنطوق ذاته لا بد من الاعتراف بأن الأعمال التي ينتجها أمثال هؤلاء المثقفين هي في معظمها أعمال تافهة.

وتبيّ فكرة أفلاطون عن المسؤولية يعني تضخيم حجم المسؤولية الأخلاقية الملقاة على عاتق الفنان. وذلك أن الفنان الملزم لا يصبح في مواجهة الخيار بين فنه وبين التخلي عنه من أجل خاطر الآخرين، وإنما يبقى وحده (كسليمان رشدي) معنفاً على خطاف فنه الخاص. أو وحيداً مثل صدام حين؛ لو رأينا في النهاية اعتبار نصب التذكاري بمثابة عمل فني حقيقي. وعتدله فقط لن نجد من نلومه على عمل النصب سوى هذا الرجل بمفرده. فنحن بالتأكيد لا نستطيع أن نعيب أمثال خالد الرحال من أوغمو على مساعدته.

ولكن نصب صدام حين في خاتمة المطاف ليس عملاً فنياً بالنظر إلى سوقية وجذوره المضاربة في تربة التفاهة المحلية. فهو يدعي أنه فن ويرفض الخضوع لأية قاعدة من أصول الذوق الفني. وهو يبحث، بلا هوادة، سائر الإيماءات شبه الفنية الزائفة من جانب المحترفين المزعومين، وينجح بالتالي في توجيهها على هواه بدلاً من التنقيد بها. وهذه ليست الكيفية التي يفترض أن الفن البردي، يعمل بها. ولكن منظور نصب صدام حسين يقلب كل شيء ويفسده. والذي دفعني إلى الكتابة عن فن النصب التذكارية، كان مجرد الرغبة في تسليط الضوء على مدى انتشار السوقية وموت الفن والانيار الأخلاقي الكامل للثقافة العامة. على أن أبدأ من هذه الأمور لم تكن نتيجة مقصودة. فحزب البعث يعتبر نفسه رائداً لعصر نهضة أو انبعاث جديد للثقافة العربية (ومن هنا جاءت تسميته). إلا أن لفنان يمكن أن يكون سوقياً على نحو متعمد، وقد تكون غايته تخريب الفن بالرفع من شأن الإبتذال. وهذا ما علمنا إياه درس أندري وارهول

وروبرت فينتوري . أفلا تبقى سوى قضية المسؤولية إذا طرحنا التية جانباً؟ أو بعبارة أخرى، من هو المسؤول عن سوقية نصب صدام حسين؟ من المسؤول عن صنع قطعة من الفن القوطي في الرعاة إلى هذا الحد؟

المسؤولية الامة

إن صفة السوقية أو الإبتذال حسب تعريف قاموس أكسفورد للغة الإنكليزية، مشتقة من كلمة لاتينية يقصد بها «عامة الناس» . فالشيء المبتذل هو ما يكون شائع الإستعمال لدى العامة أو يخص سواد الناس^{١١١} . وعلاوة على ذلك فإن الفن القوطي، كما سبق أن رأينا، يقوم على حس لاشعوري تشترك فيه بالضرورة أعداد كبيرة من الناس .

ويترب على ذلك أن مفهوم المسؤولية المطروح هنا يعد قضية اامة لا تخص النوايا الفردية وحدها، حتى لو صودف أن الفرد المعني كان حاكماً مطلقاً . فكيف نتعامل مع هذه الفكرة المزعجة للامة، وهي أن مشكلة المسؤولية التي ينبغي إثارتها فيها يتعلق بتصب صدام حسين تعتبر مسألة اامة وليست فردية؟

إن حقيقة الترابط الإنساني، وليس الرغبة في إلغاء اللوم على الآخرين أو انتقادهم، هي التي تشكل جوهر فكرة المسؤولية الامة^{١١٢} . وموارد البلد وحالة الأمة والمواطنين، عناصر لا تتجزأ، وهي قد تضر بالجميع أو تفيدهم لا كأفراد بل كأعضاء في اامة واحدة . والمجتمعات تربطها وشائج الجغرافيا واللغة والخصائص النفسية والتاريخ والمصير المشترك . وأفكار الناس وعاداتهم وأعرافهم ومشاعر الإعتراز أو التحجّل التي قد يحسّون بها نتيجة لتصرفات الغير - من أسلافهم أو أبناء بلدهم أو أفراد الطائفة الدينية التي ينتمون إليها مثلاً - تتراكم كلها عبر الأجيال، فيشكل منها نظام أخلاقي وثقافي متميز داخل مجتمع يختلف عن أنظمة غيره من المجتمعات . فالمرء يستطيع أن يقول عن البريطانيين مثلاً أنهم لا يزالون «انغليزيين» في موقفهم من أوروبا وعن الفرنسيين أنهم «بمليون» إلى مركزية الحكم، وهلم جرّاً .

وهكذا فإن الأنظمة الديمقراطية تتبع عادات وممارسات عامة، تترسخ

الفوضى الأخلاقي

بواسطتها، مثلما تتوطد أركان حكم الإستبداد بأعرافه الخاصة، أو حتى أنظمة المجتمعات التي تتسم بالضعف الشديد في الولاء للدولة عموماً مثل لبنان. وحكم صدام حسين يشبه، في المخيلة الشعبية العراقية، ذلك الحكم الوحشي السبي، الصيت الذي مارسه الحجاج بن يوسف الثقفي (٦٩٤ م). فكلاهما يستندان إلى أفكار مبتذلة عن كيفية الحكم التي «تقتضها» الشخصية القومية العراقية بالذات. وأياً كان مقدار صحة تلك الأفكار السطحية، فإن مجرد وجودها يجعلها جزءاً من الواقع الثقافي والسياسي العراقي. وإذا وجدت خاصية مثل الإنعزالية أو النزعة إلى قسوة الحكم كظاهرة عارضة أو قابلة للتفسير تاريخياً، ولا يمكن دمجها منطقياً إلى مجرد خلاصة لسمات الأفراد المعنيين (إذ ليس كل البريطانيين إنعزاليين ولا كل عراقي مشاكس عنيد)، فعندئذ يمكن أيضاً افتراض وجود نوع من «المسؤولية الجماعية» لا ينفصل عن تلك الخاصة (سواء كانت جيدة أم رديئة).

ولست بحاجة إلى أي نوع من الفلسفة الميتافيزيقية لافتراض حقيقة المسؤولية الجماعية وفهم مقولات عن كيان يسمى «العراق». ولكن لا بد من الإيمان بأنني، كما قال فاليري، لو كنت وحيداً تماماً في العالم لما استطعت ابتكار كل ما «عمليه» علي إرادتي، نظراً للواقع الذي لا مفر منه، وهو أنني أشترك في ذلك العالم مع آخرين. فعنى تكون «إرادتي» ملكي، ومعنى تخص شخصاً «عبري» أكون سمحت بفرضه على نفسي؟ إذا حدث هذا الأمر الأخير (ولو لبعض الوقت على الأقل) فحتى حربي في التصرف لا تبقى ملكي حقاً طيلة الوقت. فهي تخص كياناً «آخر» جماعياً، له وجود مادي حقيقي. ولا يمكنني الإفلات تماماً من ارتباطي به أو مسؤوليتي حياله كما لا يسعى التهرب من مسؤوليتي نحو نفسي.

إن الأعمال النافذة والمبتذلة هي، على خلاف الأصالة الفنية، نتائج ثقافة عامة لسلوك بشري تثبت وجود هذه الإرادة «الأخرى» العاملة من خلالي. وهي كظواهر، ليست مجرد خليط من التصرفات الفردية، وإنما أشكال قريبة مؤلفة على نحو مستقل. وفكرة انتهائها إلى إطار عام، يتكون من جماعة بشرية كاملة،

نعتبر بالتالي مسؤولية عن هيئة ذلك الإطمار، لا بد أن تكون صحيحة كحقيقة تلك الظواهر.

ومن المبادئ العميقة الغور في الفلسفة الأخلاقية العلمانية أن الذنب، وبالتالي أحد أنواع المسؤولية على الأقل، يُعتبر غير قابل للتحويل. ونحن دائماً نفترض، كما يقول بول فاليري بحق، على نقل عبء المسؤولية الأخلاقية إلى أبعد من حدود الفرد الذي تقع عليه^{١١}. ولكن لا القاسون (فيما يتعلق بتعويضات الحرب مثلاً أو بأنواع معينة من المسؤوليات أو الواجبات الأبوية) ولا طرق تفكيرنا المعتادة، تنسجم دائماً مع هذا المبدأ المهم. فالشركات مسؤولة عن اختلاسات موظفيها. وهل من أبوين لم يشعر بالذنب أو بالمسؤولية عن أي سلوك ضلل من جانب الأبناء حتى لو كانوا كباراً في السن؟ ومن المسؤول عن السياسة الإسرائيلية التمثلة في أعمال الضرب العشوائية وهدم البيوت في الأراضي المحتلة، وهي تصرفات تقوم بها حكومة منتخبة رسمياً ونزديها أغلبية مواطنيها؟ أن أحد الآراء لا يتردد في القول بالمسؤولية «الإسرائيلية» عن هذه الانتهاكات، كما يتحدث عن مسؤولية الأقلية البيضاء في جنوب أفريقيا عن محارسة التفرقة العنصرية، والمسؤولية الأمريكية عن حرق غابات فينلام، ومسؤولية ألمانيا النازية عن عمليات الإبادة الجماعية.

على أن التناقض بين المبدأ الأخلاقي (الرفض لنقل المسؤولية من شخص إلى آخر)، وبين هذه الأمثلة ليس ناشئاً عن خطأ المبدأ، بل لأن المسؤولية، في جوهرها ذاته، فريدة من نوعها وغير قابلة للتحويل من شكل إلى آخر. فالمسؤولية الشخصية لا تنتقل إلى أفراد آخرين. والعكس صحيح أيضاً، أي أن المسؤولية الجماعية لا تمس الفرد. وأصعب الأمور، بطبيعة الحال، هو التمييز بين ضروب المسؤولية ورسم الحدود التي تفصل بينها. ولكن تلك على الأقل مشكلة صورية (من الناحيتين القانونية والسياسية) نفترض وجود أكثر من نوع واحد من المسؤولية.

على أن التناقض بين المبدأ الأخلاقي (الرفض لنقل المسؤولية من شخص إلى آخر)، وبين هذه الأمثلة ليس ناشئاً عن خطأ المبدأ، بل لأن المسؤولية، في

جوهرها ذاته، فريدة من نوعها وغير قابلة للتحويل من شكل إلى آخر. فالمسؤولية الشخصية لا تنتقل إلى أفراد آخرين. والعكس صحيح أيضاً، أي أن المسؤولية الجماعية لا تنس الفرد. وأصعب الأمور، بطبيعة الحال، هو التمييز بين ضروب المسؤولية ورسم الحدود التي تفصل بينها. ولكن تلك على الأقل مشكلة صورية (من الناحيتين القانونية والسياسية) تفترض وجود أكثر من نوع واحد من المسؤولية.

وببدأ المسؤولية الجماعية معترف به قانوناً، ويطبق بانتظام داخل العراق (ضد الأكراد على سبيل المثال). والناس عموماً يتوقعون الفصل بين الذنب وبين المسؤولية إذ أصبح مألوفاً لديهم تحت وطأة ظروف غير مقبولة في أجزاء أخرى من العالم (ومن ذلك مثلاً ما يحدث داخل العراق مراراً في تحميل عائلات بأكملها وزر تصرفات تعزوها الدولة نفسها إلى واحد فقط من أفراد العائلة المعنية). ولذا فإن فاينبرج مخطئ، في قوله بأن «التغيرات التي جاء بها العصر الحديث حثت إحلال المبدأ الأول (أي مبدأ المسؤولية الفردية) محل الثاني (أي المسؤولية الجماعية)». وأنه من المستبعد تماماً «تبدله» هذا الوضع إلا إذا فرضت قوى الدمار الشامل على الجنس البشري أن يبدأ تطوره من جديد بمستوطنات زراعية صغيرة، منعزلة عن بعضها البعض^(١١). والظاهر أن الحداثة تأتي بأشكال مختلفة. فالتاريخ لم يحتم، ربط العقاب بالمسؤولية الفردية العراق.

وقضية المسؤولية في دولة يحكمها الرعب، يجب أن تطرح على نحو مختلف تماماً عن كيفية إثارتها في دولة عادية، لأن الشعب، بصفة عامة، لا يحس بأنه مسؤول عن تصرفات حكامه. حتى عندما يعرف أن قرارات خطيرة تعمي الحياة والموت، تتخذ باسمه (مثل بدء وإيقاف أشرس الحروب في تاريخ الشرق الأوسط الحديث). فالولايات المتحدة ظهرت فيها على الأقل حركة مناهضة للحرب (فرضت إنهاء حرب الهند الصينية) وكذلك قامت في إسرائيل حركة «السلام الآن»، بعد الغزو الإسرائيلي للبنان. وحين تنقسم «الجماعة» على نفسها فهذا يعني أن ثمة نوعاً من «الضمير الجماعي الفعال». ولا يمكن وجود مثل هذا الضمير في العراق اليوم.

وفي نفس الوقت الذي كان يجري فيه صب قوالب نصب صدام حين في بريطانيا، كان نظامه يشن حملة عسكرية واسعة النطاق لإبادة الأكراد العراقيين بالغازات السامة. وكانت الحرب قد انتهت، والمقاتلون الأكراد في الجبال لا يشكلون خطراً على النظام. ومع ذلك استهدف القصف، بالأسلحة الكيماوية، مدن الأكراد وقراهم وتجمعات القارين الذين حوصروا في الممرات الجبلية وغيرها. وبعدها، في صيف سنة ١٩٨٨، وجهت حرب الغازات ضد حوالي ثلاثين ألف شخص كانوا قد هربوا من الجيش لأسباب غير سياسية خلال السنوات الأخيرة من الحرب العراقية - الإيرانية، ولجأوا إلى منطقة المستنقعات الواقعة في جنوب البلاد^{١١١}. وتلك الأسلحة الفتاكة لا بد أنها تُعد في مصانع خاصة، وتنتقل بالشاحنات بمعرفة أناس معينين، ثم يتولى إلقاءها من الجو أشخاص آخرون. ومنذ عام ١٩٦٨، ظل المعتقلون السياسيون ويختفون، على نحو متواصل، وهم في الأسر، أو تدس لهم في الشراب لدى الإفراج عنهم سموم معدنية خطيرة يموتون من جرائها موتاً بطيئاً ومروعاً، في حين لا يدرون ما أصابهم (تاريخ الأسلحة الكيماوية في العراق أطول مما توحى به عناوين الصحف التي سلطت عليها الأضواء في أواخر الثمانينات). وكان مئات الألوف من الناس اضطروا إلى الإلتحاق بحزب البعث وأجهزة الأمن لتنفيذ هذه السياسات. وشارك البلد كله في خوض أكبر حرب في تاريخه، من دون حتى همسة احتجاج، طوال ثمانية أعوام قاسية^{١١٢}. فالسمة المميزة للنظام العراقي إذاً، هي أنه ووط أعداداً ضخمة من الناس في جرائمه مباشرة، على مدى أكثر من عشرين عاماً، بينما جعل بقية الشعب على الأقل متواطئة معه في ارتكابها. ومع ذلك، فإن الجميع داخل البلاد، ومثلهم قادة المعارضة في الخارج، يتكبرون أية مسؤولية عما يعرفون أنه كان يحدث في العراق. وحتى عندما نجد عراقياً مستعداً للإعتراف بأن الممارسات السالفة الذكر عبارة عن جرائم (وليس إجراءات وأمن قومي) فإنه يفضّل لو اتهمته بالتواطؤ فيها.

فهل يُعد الشخص مسؤولاً إذا كان لا يشعر المسؤولية؟ إن التقاليد الأخلاقية الغربية تقضي بضرورة الإعتراف بالمسؤولية، وعلى الناس أن يتحملوا

المعرض الاخلاقي

نتائج الأفعال التي يقدمون عليها باختيارهم الحر، كخيارات تتم في ضوء معرفة العواقب التي تترتب عليها. فالمسؤولية إذن قضية داخلية تخص الفرد. ولكن هذا لا ينطبق على التقاليد الإسلامية التي تفسر المسؤولية على أساس أنها واجب لا ينتج إلى داخل المرء نفسه بل نحو إرادة أخرى خارج ذاته. كما أنه ليس المفهوم المعمول به في العراق اليمني. «وحيثما يكون الكل مذبذبين لا يمكن الحكم على أحد في نهاية المطاف، لأن ذلك الذنب لا يرافقه حتى مجرد التظاهر بالمسؤولية أو مجرد ادعائها»^{١١٣}.

وإذا كان الطيارون، الذين ألقوا قنابل الغازات السامة على عائلات الأكراد العزل، مذبذبين (بمعنى أنه لا مجال للشك حتى في أذهانهم حول هوية من أسقطوا القنابل القاتلة بالذات)، فهل هم مسؤولون، على كل حال، عن مقتل ضحايا غاراتهم، مع أنهم كانوا مجرد أدوات لتنفيذ أوامر عليا تحت طائلة الموت، لو رفضوا الإمتثال لها؟ وماذا عن العراقيين الذين تبوأوا دعوة القومية العربية في السنوات المبكرة؟ أو أولئك الذين أيدوا حزب البعث العربي الاشتراكي عملياً، وبعلية خاطر، في صعوده إلى قمة الحياة السياسية العراقية منذ عام ١٩٥٨؟ إنهم، كالتأزيين الذين صوتوا لانتخاب هتلر، فأوصلوه إلى الحكم، مسؤولون عن إضفاء صفة الشرعية على السلطة والنفوذ اللذين استند إليهما نظام صدام حسين، ومكناه من تنفيذ سياساته فيما بعد. ولكن من السخف أن يذهب المرء إلى حد الاعتقاد أن هذا يجعلهم مذبذبين لارتكاب تلك الجرائم اللاحقة، كما أن أي عضو عادي في صفوف الحزب الوطني الألماني (النازي) خلال الثلاثينات، لا يمكن اعتباره مسؤولاً عن أعمال الإبادة الجماعية بقدر مسؤولية الأشخاص الذين تولوا إدارة غرف الغاز وتشغيلها بالفعل. والمتفقون العراقيون تعاونوا مع صدام حين بالجملة في صياغة مديته. وخالد الرحال صنع نصب صدام حسين، ولكنه غير مسؤول عنه. فلا أحد كان يملك أي خيار في الموضوع. فإذا يعني كل هذا بالنسبة لفكرة المسؤولية الجماعية، عن سوقية صدام حسين وكيئشه؟

إزالة النصب

إن النصب التذكارية هي أكثر من كونها منشآت جمالية. فهي، في أصناف جوهريها، تعبير عن ذكريات تجسّد لبّ هوية المدينة التي تنتصب فيها، حيث تضفي عليها شخصية معينة، وطابعاً خاصاً مثلما تفعل بالفرد أيضاً. وشكل النصب ومظهره وحجمه وطريقة صنعه وتاريخ خروجه إلى حيز الوجود والتجارب والحن التي يمر بها القائمون بصنعه، وتحديد موقعه من مدينته كلها، أمورٌ تسهم في بلورة انطباعات الذاكرة. وليس مهماً لهذه الأغراض أن تكون تلك الذكريات حلوة أو مرّة. ولكن المهم هو مدى علاقتها بالمدينة فعلاً، وأي منها يُكتب لها البقاء للتعبير عنها. ومن هنا تتبّع قضية المسؤولية، سواء أكانت فردية أم جماعية.

في مختلف أنحاء أوروبا الشرقية، جرى هدم النصب التذكارية في سنة ١٩٨٩ مثلما حدث في المجر عام ١٩٥٦. وعندما تم تحطيم تمثال الجنرال مود والملك فيصل الأول في بغداد، صبيحة يوم ١٤ يوليو (تموز) ١٩٥٨، كانت الجماهير الغاضبة تحسب أنها أزالَت الذكريات السيئة من مخلفات عهد الإنتداب البريطاني والحكم الملكي (انظر الشكل ٧١). وبعد مضي واحد وثلاثين عاماً على ذكرى تلك الحادثة، وقبل ثلاثة أسابيع فقط من الاحتفال بافتتاح قوس النصر الخاص به، أمر صدام حسين بإعادة نصب نسخة من تمثال الملك فيصل عند مدخل شارع حيفا الذي جدد بناءه. وأنه لمن سخریات القدر المبررة أن أول ملوك العراق، فيصل الأول، كان على طرفي نقيض من شخصية صدام حسين. فهو كان أكثر الساسة تسامحاً في التاريخ العراقي الحديث. وتمثاله ما كان ينبغي أن يهدم أصلاً، ناهيك عن أن يرد إليه اعتباره بأمر طاعية يسمى إلى تعزيز شرعية حكمه عن طريق استرجاع ذكره الطيبة. وعمل أبة حال فإن الذكريات تخلف آثارها دائماً ولا يمكن محوها بالكامل.

ومجموعة النصب التذكارية الجديدة التي أقيمت خلال حقبة الثمانينات، وضعت لها أسسٌ متينة على هيئة طوابق من الكهوف المبنية بالإسمنت المسلح في



٧١ - مثال للتكثيف. كان قد أقيم في العام ١٩٣٤، ثم أزيل صبيحة الرابع عشر من تموز ١٩٥٨، على يد الجماهير التي راحت تحمّل إزالتها الفلكية. نذكر أن نعل كاد قد مات سياراً في العام ١٩٣٣. بعد أن يُقر أن سياسته قد فشلت ولا سيما فيما يتعلق منها بالتعامل مع قضية الألبان التي لملا العراق. نسخة جديدة من هذا المثال ألهمت مؤرخاً عند مدخل شارع حيد الجديد الذي أقامه صدام حسين (راجع الصورتين رقم ١٣ و ١٤)، وسط صبيح صائب بعد واحد وثلاثين عاماً من بؤسة المثال الأول. ونفك إبان الاحتفال بالذكرى الثورية لنا* أن ما أراد النظام المنعبر عنه، إلى هو التأكيد على أن البيت لا يمتشي التاريخ العراقي. إن البيت يعيش اليوم نوعاً من مناج الوصف يخرج الزمن، ومن حسن التواصل مع النصي المصنوع نواصلاً يجعل وصول السلطة، أخيراً، إلى البيت أمراً منطقياً.

باطن الأرض. فعملية الهدم سوف تحتاج إلى أكثر من الحبال والحساس هذه المرة. ولعل تدميرها ليس هو الحل المناسب على كل حال، نظراً لاعتبارات أخرى. وذلك أن مجرد التحديق في النصب، مع العلم بأن نسخة طبق الأصل من أطراف صاحبه، مصبوبة في البرونز ومائلة أمام أعينهم، ربما يتيح لأبناء الأجيال المقبلة رؤية شيء لا تستطيع الكلمات سبر أغواره تماماً. وحكم البيت العراقي استمر مدة أطول من أي نظام آخر في تاريخ البلاد الحديث. وهو نتاج محلي صرف لم تصنعه أمة قوة خارجية. وأعماله وأساليب حكمه لا ينبغي أن يطويها النسيان. وفي هذا النصب بالذات، سيفان هما كيف ديمقليطس

الأسطوري، معلقان فوق رقاب العراقيين. فحتى بعد موت الطاغية يتعين عليهم مواجهتهما من أجل الخلاص من ربة سلطانه الطاغية. وهناك ذكريات اليمه لا يملك المرء سوى أن يقف أمامها معقود اللسان رهبةً.

لنفترض لحظة أن هذا النصب نجاً من المصير المتوقع له، ثم تحول العراق إلى دولة من النوع المعتاد، حيث تعتبر إقامة مثل هذه الشهادة على سلطة الحاكم أمراً غير وارد إطلاقاً. فما الذي يمكن أن يحدث للنصب في تلك الحالة؟

إن نصب نيلسون القاتم في ميدان الطرف الأغر، عبارة عن عمود فيبح المنظر بدأ حياته رمزاً لانتصار جماعة من البشر على جماعة أخرى. ولكنه الآن بات مجرد جزء من ذاكرة لندن. فالمدنية لا تستطيع الإستغناء عنه، مثلما يتعذر علينا كأفراد طرد الجوانب البغيضة من ذكريات الطفولة. فما الذي يعنيه هذا النصب اليوم؟ هل ما زال يرمز إلى الحرب والنصر وكرامية الفرسين؟ أغلب الظن أنه الآن لا يعدو كونه واحداً من المعالم الساحية، يشتهر بأنه قريب من معرض الفنون الوطني وتخط عليه آلاف الحوائم وتظهر صورته على بطاقات البريد التي ترسل إلى شتى أنحاء العالم.

والمدن قد تراكم فيها أشياء من هذا القليل، ثم يتكفل الزمن المتصرم بتغيير دلالاتها في النهاية. فرموز السطوة وانتصارات البعض، وتفاهات الكل، يمكن أن تتحول إلى أضدادها فوراً. وهذا ما اتضح من حركة الفن العالمي الحديث واكتشاف فيتوري لإمكانيات لاس فيغاس. ولنفترض أن فنناً شعبياً ذكياً من جبل المستقبل في العراق، تكون الحرب قد أزالته غشاوة الوهم عن عينه تماماً وتحرر من رومانسية جواد سليم نهائياً، ووجد لنفسه في هذا النصب مادة أولية للتعبير عن نظرة جديدة إلى الفن. فإذا يملك أن يقول عن هذا المعادل العراقي لعلبة حساء كامبل؟ وهل التلاعب التهكمي بالفن الشعبي هو المخرج السليم من مأزق تحويل التراث إلى نوع من الكيش في العراق؟

ربما لا يكون كذلك. فكلمة irony الانكليزية الدالة على أسلوب التهكم كمنهج جدلي يكون فيه ظاهر المعنى عكس باطنه، ليس لها حتى ما يقابلها في

الغوص الأعمق

اللغة العربية (حيث أقرب مرادفاتهما هي عبارات مثل السخرية والمجاء والاستهزاء). وإذا أخذنا هذا الأسلوب لا بمعنى مجرد إحلال كلمة ونعم، بدلاً من «كلا»، في لعبة حوار يعرف صاحبها ما يسعى إلى إثباته، وإنما بمدلول التعبير عن توتر حقيقي وحالة تجاذب وتناثر وتضاد بين قطبين متعذر الحل في النهاية، فعندئذ يمكن القول إن التراث الأدبي العربي يخلو من استعمال منهج التهكم الجدلي كطريقة للتفكير حول الواقع. وذلك لأن الثقافة الإسلامية استمدت الفكر الإغريقي من خلال أرسطو (الذي لم يكن ينسب هذا المنهج) وفي صيغة الفلسفة الأفلاطونية الجديدة التي أبعدت جانب الغوص من آثار أفلاطون. فالأسلوب الأفلاطوني بمعنى الغوص في المجهول وحتى التطلع إلى ما فوق معرفة البشر - والتجربة التي تدعو الإنسان إلى الشعور بالتواضع إذ يدرك حدود معرفته الضيقة - هو نفسه غير مألوف في الثقافة العربية. والعقل العربي الذي نرعرع على أنماط التفكير التقليدية أو الكلاسيكية، يتعذر عليه تصور هذا الأسلوب حتى كمفهوم مجرد^(١١١).

ولكن ثقافة حديثة شوهتها عقيدة العنف ومؤثرات حرب طاحنة (كما هو الحال في العراق المعاصر الذي لا يمكن تخيله خارج إطار القرن العشرين)، تواجه ما نستطيع تسميته بضرورة إلقاء نظرة فاحصة على نفسها بحثاً عن عيوبها، بشعور من الريبة وشيء من التواضع، فهي بحاجة إلى الخلاص من التثبث الفظيع بذاتها. وهذا جزء من العالم الذي مر بالتجارب القومية والاشتراكية والشيوعية، ولم يشهد قط تجربة التحرر الفكري. ولقد أثار سلمان رشدي قضية مهمة بكتابه «آيات شيطانية». فرد الفعل المعادي لهذا الكتاب لا يثبت أنه أخطأ بقدر ما يدل على أنه أصاب تماماً في مس وثر بالغ الحساسية. والعراقيون خاصة، كالمسلمين عامة، يمكن أن يستفيدوا من إزالة بعض الغموض والإبهام بدلاً من المأساة الشديدة بتاريخهم الخاص وبالزلات. وفي مجال الفنون التشكيلية ربما يكون من المفيد أن يحل ما أسماه فرانسيس بيكون «ضراوة الحقيقة»، محل الرقة المرفهة والكلاسيكية التي تتجلى في أعمال هنري مور، مثلاً، وهو الذي تأثر به جواد سليم، أعظم فناني العراق الحديث. وبدلاً من

التفني بأناشيد «الوحدة» والوجود المشترك ووحدة المصير، وبما يجدر بالفنانين والكتاب والمفكرين، أن ينصرفوا عن تقديم ما يرضي أذواق العامة أو الجماهير الشعبية، أو يخدم أغراض الدولة، وينطلقوا على السجية متخذين لأنفسهم أساليب فردية خاصة ومتميزة بالكامل، ونظرة عالمية شاملة. وإن مكافحة الإبنذال الذي ينخر الروح العراقية اليوم، تستدعي الواقعة والاستخفاف بالتقاليد السائدة وإعادة اكتشاف العالم الخارجي والتسليم بطبيعة العالم المصطنعة والمتقلبة (وهي الدليل الوحيد على حريتنا). والفن الشعبي الحديث قد لا يعني الكثير من حيث القيمة الفنية، ولكنه أبرز ما يحدد العالم الخارجي أمام عيني المواطن العراقي العادي. فهل له قيمة كأداة لتقويض أهمية نصب صدام حسين؟ إن المهمة المطلوبة عسيرة للغاية، لأن الواقع رهيب إلى حد أن السخرية نفسها تتلعثم في وجهه وبعض الغم بالنكات.

وهذا النصب لا بد من مواجهته يوماً ما وليس إزالته. فبئر الإستعمار البريطاني قد زال، وكذلك عرش الملك المفرط في «السامح» مع أبناء الأقليات وكذلك الخطر «الصهيوني». فالمعراقيون الآن لا يواجهون غير أنفسهم. والمسؤولية عنه - سواء كانت فردية أم جماعية - هي قضية تثير كل إشكالات ما حدث في العراق تحت حكم البعث. وهي تقترن على نحو لا ينقسم بدلالة النصب ومصيره في المستقبل. فإما أن المسؤولية تقع على الرئيس وحده، وإما أنه يشترك فيها مع آخرين. وليس المقصود هنا توريط أفراد معينين (كخالد الرحال مثلاً) في نتائج التصرفات الشخصية لهذا الرئيس، وإنما المراد كشف كل تلك السيات التي ينطوي عليها النصب والتي تضم الرئيس إليهم لاشعورياً.

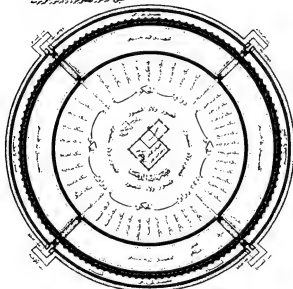
كيف أمكن لشيء كهذا أن يصبح رمزاً للمدينة التي ولدت وترعرعت فيها مهما قصر عمره في النهاية؟ هذا هو السؤال الذي ينبغي لكل عراقي مفكر أن يتمتع فيه ملياً. ومشكلة المسؤولية الجماعية عن نصب صدام حسين إنما تنحصر في «معرفة» سوقته وتفاهته ثم «الشعور» بالكآبة والغم نتيجة لهذه المعرفة. فما الذي ستره الأجيال القادمة من العراقيين في هذا النصب: هل ستره رمزاً للمكائد الشيطانية التي دبّرها رجل واحد، فتعمل على هدمه يوم الإطاحة

المفهوم الأجلاني

بصاحبه كذا حدث في السابق، أم تعتبر شهادة لا تنسى على سنوات العار
المشينة في بلادها؟

مدنية المنصور المدورة

تجيب: الدكتور جعفر جواد والدكتور محمد جواد



المدنية المنصور المدورة

الحواشي والملاحظات

- (١) مدينة بغداد القديمة بأبرامها الأربعة كما ناهت نالي الخلفاء العباسيين، أبو جعفر المنصور، في العام ٧٦٢ م. ان تمة وصفاً مفصلاً للمدينة بأسماء شوارعها في مؤلفات العديد من المؤرخين العرب الكلاسيكيين، على أساس هذا الوصف تم وضع هذا المخطط. نذكر أن المدينة القديمة قد احتلت كلياً، وتم ساء حاضرة حديثة مكانها، بشكل يجعل من التسهيل الجفر للوصول إلى المدينة القديمة. في الوسط يوجد «باب الذهب» الذي كان المنصور يستخدمه، وفيه «الذبة الخضراء». ويظهر في المخطط «العصر» الداخلي لجامع المدينة الرئيسي في الساحة الرئيسة للقصر، التي تتبعها دورون الحكومة. ان نهر دجلة لا يدخل هنا كمعبر في تحيط المدينة، فهو يكتفي بأن يمر قرب بوابة الكوفة (أسفل اليسار) مروراً غرباً. يلاحظ التسير المزدوج لتحصينات المدينة، وكذلك توافد الجامع والقصر في المركز الحديسي لتقسيم المدينة: فهي مركز الوسط، يتجاوز ما يعرف بكونه مقر إقامة شخص الخليفة، ومركز التقسيم عن كلمة الله الخليفة، وهما أهم ما يُعتمد به هنا في مجال السلطة والحمد الروحي والامتيازات والواجبات. إن المدينة هنا هي: في الحقيقة، قطعة من الأيديولوجيا سوروت بعيداً عن العالم. نذكر ان لأول مرة وصف مدينة بغداد كيان ماركسي بولس في العام ١٢٧١ م. وفي زمنه كانت أسوار المدينة قد بدئت تفتت انتظامها، وبات نهر دجلة ينحرفها في جانب منها. هذا المخطط أعده اثنان من أبرز الباحثين العراقيين: المزارع مصطفى جواد، وعالم الجغرافيا أحمد سوسة.
- (٢) كونراد فيدلر *On Judging Works of Visual Art*، بيركلي، مطبوعات جامعة كاليفورنيا، ١٩٥٧، ص ٦٠.
- (٣) المرجع نفسه، ص ٤٤.
- (٤) لفادني مصاصو موثوق بها أن فكرة وضع الأسلحة في النصب كانت من مبات أفكار فريش نفسه. ويدعو من الواضح أن هذه الفكرة لم تأت إلا خلال مرحلة لاحقة من مراحل تصميم النصب، لأن الأسلحة ليست موجودة في المخطط الذي يرد في منشورات النظام (راجع الصورة رقم ٣). مصاصو آخر لفادني أن الفكرة هي من عديلات منفذ النصب خالد الرحال. الكلام الفصل لن يأتي به أحد على الأرجح، خاصة وأن خالد الرحال قد توفي.
- (٥) استبر مفهوم «الحالة» من وايتز بنجامين الذي استخدمه في مقالته الهامة «العقل العتي في عصر إزعاج الإنسان الإلكترونية». هذه المقالة نشرت بسين بمجموعة من دراسات المؤلفات تحت عنوان

النصب التذكارية

- «Illuminations» (نيويورك، شونكن، ١٩٦٩). إن قوس النصب يظهر مرتين، لا مرة واحدة، وذلك عند كل طرف من طرفي جبهة الاحتفالات، التي هي نفسها جزء من محور أكثر اتساعاً صمم على شكله جبهة نورنبورغ للمعرض العسكرية، وهو أمر أتت في بداية الفصل السادس المعنون «الابتلال والفن».
- (٦) حنة أرنتز «The Origins of Totalitarianism» (نيويورك، هاركورت برايس وجوفانوفسكي، ١٩٧٣)، ص ٣٨٢.
- (٧) أمير أسكندر وصدام حسين؛ متأسلاً، وفكرتاً وإنساناً، وإبريس، هاشيت، ١٩٨٠ (الصفحة ١٨ و٢١ تأسلاً).
- (٨) من أجل الإطلاع على عرض رائع للكيفية التي خدمت بها لغة وصور الثورة الفرنسية أغراضاً مثنية، راجع: «لوسين هنت» «Politics, Culture, and Class in the French Revolution» (بريسكس، مطبوعات جامعة كاليفورنيا، ١٩٨٤) خاصة القسم الأول المعنون «شاعرية الثورة».
- (٩) من المحاجبة الواردة في كتاب جون الشر «Ulysses and the Sirens: Studies on Rationality and Irrationality» (كامبريدج، مطبوعات جامعة كامبريدج، طبعة ١٩٨٤ الملحة والزبدية) ص ٥٠.
- (١٠) الإشارة هنا إلى مفهوم سقراط له «الكذب النبيل» في كتابه «الجمهورية»؛ الكتاب الثالث. المتحدث عن جلوس اللبنة القاسية والفاخرات الطبيعية (في منح التكرهات، ودرجة الفضائل، وحسن الحكم) وأصلها.
- (١١) مستقى من بيان مشترك كتبه في العام ١٩٤٣، معالمة الخدمة المبكرة الثلاثة هؤلاء تحت عنوان «Nine Points on Monumentality»، أميد نشره في مجلة هارفارد للهندسة المعمارية، ربيع ١٩٨٤، مطبوعات معهد ماساتشوستس للتكنولوجيا ٦٢ - ٦٣.
- (١٢) كما يذكر الفنان في حوار أجري معه حول النصب في «جيتشاش»، مجلة الفن العراقي الحديث، (بغداد، وزارة الإعلام والثقافة، العدد ٣، ١٩٨٣) ص ١٥.
- (١٣) من متدور عنوانه «نصب شهداء فلسفة صدام» أصدورته أمانة العاصمة، بغداد، ١٩٨٣، ص ٣ و١.
- (١٤) «ناتال جيورغانيك» المجلد ١٦٧، العدد ١، كانون الثاني (يناير) ١٩٨٥. راجع المقال بقلم شربل داغر في «الحياة» العدد ٩٥٠٨، تشرين الثاني (نوفمبر) ١٩٨٩.
- (١٥) من المقال القديسي بعنوان: «بغداد... الجذر المكسور» في مجلة «Process: Architecture» العدد ٥٨ (طوكيو، أيزو/ مايو ١٩٨٥) ص ٢١ - ٢٥. المقال كله مكرس للحديث عن بغداد الجديدة وبنائها ومدينة السلام: بغداد ١٩٧٩ - ١٩٨٣. مقال احتفالي مشابه عنوانه «بغداد القاصصة» كتبه شربل كاتانوزينو، المحرر السابق للمجلة الهندسية، ويشغل حالياً منصب أمين اللجنة الملكية البريطانية للفنون الجميلة. ظهر المقال في مجلة «معيار» ١٦، وستة عشرة، كوستيت مدينا، ت. - ك. / أكتوبر، ديسمبر ١٩٨٢) ص ٥٦ - ٧١. راجع أيضاً «القبلة المعمارية في بغداد» مجلة «البناء»، العدد الرابع العدد ٢٢ - ٢٣ (الرياض، دار الفنون السعودية، نيسان - أيار / أبريل - مايو ١٩٨٥) ص ٧٦ - ٨٨.
- (١٦) إلى جانب المهندسين العراقيين القديسين كافة... تشمل القائمة التالية بعض الأساء الحماة في ساحة المعلم العلاني من الذين طلب إليهم صدام حسين تصميم مشاريع عمرانية (و قد نفذ كلها... بسبب الحرب، وأورد هنا نتائج من الأساء والأعمال المطلوبة منها): «هذي أرشكتك كولابورتيف» (شركة غريوس الحفلة)، «الولايات المتحدة»، صممت المخطط الرئيسي لشوارع الخلفاء، و«لتوسيع جناح الخلفاء»، ولإتشاء «منطق التشاركون» و«شيفارد روسون»، المملكة المتحدة (بنابة مرتفعة في الشارع نفسه) و«فتوري أند راتش» الولايات المتحدة (صمم حوثيت ومكتاب يتراف مع مسابقة إنشاء جناح نقلاوة في بغداد)، «أرثر أركسون أسونيتاس»، كندا، «المنشعق الرئيسي لشقطة أمير نرس»، «أرور

الخزائن والملاحظات

لوسيتانس، الملكة المتحدة (تطوير باب الشيخ)، ويكاردو بول، إسبانيا (جلبع اللوحة في بغداد، وساب الشيخ)، دام. أند. أر. نترنشتال، بلجيكا (سالي شارع حيفا)، وينشارد أشفند، سلطفا (شروع في شارع حيفا)، بورغن بوموسيتانس، كارل فريد مانتشر، ألمانيا الغربية (سوانت)، مركز بيروت، «جون وارن أند. بي. بي»، الملكة المتحدة (مينا حافظه من حول جلبع الجبلاني)، «هان تريك»، فرنسا، «كروستل»، فلندا (تطوير جزيرة بغداد)، «سكاروب وجيرسود» (مخطط أسكان في شارع أبي نواس)، «نيسه» (مشايخ لشارع حيفا).

(١٧) المو روسي Selected Writings and Projects (لندن، لوكنتيكال ديزاين، ١٩٨٣) ص ٢٣. روسي هو مهندس معماري إيطالي وسنظر. تولي كتابه أهمية خاصة للتصيب بوصفها جزءاً أساسياً من الوجود العمراني. وتعتبر هذه الكتابات من بين أهم مساهمات مرحلة ما - بعد - الحرب، في إضفاء التفكير في نظريات الحداثة المبكرة حول العلاقة مع المدينة.

(١٨) من حوار مع ألبير اسكلدر في «صدام حسين...» ص ١٠٠، مرجع مذكور، ص ٣٢٠.
(١٩) المعرفة من قبلنا، مرجع مذكور، ص ٤٣. وهو يقصد بها أن المناد يجب أن يكون المرجع الوحيد.
(٢٠) يستحق هذا النص أن نورد كاملاً: «على غرار هذا الإنسان القوسط، نراهم يمشرون شرعاً بين أساليبهم في التفكير وأساليبهم في الشعور. إن مشاعر أولئك الذين يحكمون ويسرون شؤون البلدان، لا تزال بحاجة إلى تدريب، كما لا تزال تحت تأثير النشل العليا المزعومة القديمة من القرن التاسع عشر. ولكنهم هو السب الذي يملهم عاجزين عن الإصرار بالقوى المبدعة للزمن الذي يعيش فيه... هذه القوى التي هي وصفا القادرة على إقامة التصيب واللبات العامة التي تسمى جميعاً في المراكز العمرانية الجديدة، والتي يمكنها أن تشكل تمييزاً حقيقياً عن عصرنا». أنا أرى، بالطبع، أن صدام حسين لا يستثمر مثل هذا الشرح. وأن بنينا عليه لو لا ينفي عليه استثمار هذا الأمر مسكة أخرى تماماً. للنص مأخوذ من «Nine Points on Monumentality» في مجلة هارلارد للهندسة، المجلد الرابع، ص ٦٢ - ٦٣.

(٢١) من خطاب يعود إلى العام ١٩٧٧، يرد في مجلد يحتوي أفكار صدام حسين حول الكيفية التي يتعين تدريس التاريخ بها في العراق. راجع: صدام حسين «حول كتابة التاريخ» (بغداد، دار الحرية، ١٩٧٩) ص ٢٣.

(٢٢) صدام حسين «الديمقراطية مصدر قوة للفرح والجمع» (بغداد: مطبوعات الثورة، ١٩٧٧) ص ١٩ - ٢١.

(٢٣) راجع: ميشال عفلق «في سبيل البيت» (بيروت، دار الطليعة، ١٩٥٩) ص ٢٩ - ٣٠.
(٢٤) البرت سير «داخل المربع الثالث» (نيويورك، وبنفيلد أند نيكلسون، ١٩٧٠) ص ١٠ - ٨٠.
(٢٥) كان جون واسكين أكثر نقاد الفن نفوذاً في القرن التاسع عشر. لقد هوجمت أفكاره بقوة من قبل حركة الحداثة، لكنها عادت إلى الحليفاً خلال حقبة ما - بعد - الحداثة التي نعيشها. الضرب في الأمر أن واسكين بنشأ بتشكيلة سير، ويوفر التبرير الذي يحتاجه سير بكل وصرح من دون أن يجرؤ على المطالبة به: «لأننا اعتقد أن أي شيء لا يمكن أنشد رأي نهائي مثله قبل مرور أربعة أو خمسة قرون عن بساطه» كما أن اختيار تفاصيله وتجميعها لا ينبغي أن يتم الرجوع بالثقة إلى منظوره (لا بعد انقضاء تلك الفترة The Seven Lamps of Architecture (نيويورك، في سوندي برس، ١٩٦١)، ص ١٨٣.

(٢٦) سير، مرجع مذكور، ص ٥٦.
(٢٧) من نصيحة ويليام بليك «Augures of Innocence».
(٢٨) من مقالة عنابها «نيويورك بوب» في كتاب لوس ر. ليبارد «Pop Art» (لندن، نايمز أند هيدسون، ١٩٧٠) ص ٨٦ - ٨٧.
(٢٩) لمرجع نفسه، ص ٩٧ - ٩٨.

التصنيف التذكاري

- (٣٠) من مدخل إلى أعمال أندي وارهول كنه البستر ماکتوتش في «Artists Contemporary» تحرير: كول تابلور اند جنيس ب - لوردهيج (نيويورك، مطبوعات سانت مارتن، ١٩٧٧).
- (٣١) من مقالة عنوانها «Theatrum Philosophicum» لبشال فوكو في كتاب «Language Counter - Mem-ory, Practice: Selected Essays and Interviews» (إيطاليا: مطبوعات جامعة كورنيل، ١٩٧٧) كالي المراجع مأخوذة من صفحات تقع بين ١٨٦ و ١٩٠. من وجهة نظر فوكو، يعتبر سافرين بدوره فناناً هاماً. فهو لم يكن مهنياً بجاليات الرسم، أو بالرسم كغاية في ذاته. بالنسبة إليه كان النشر متوقفاً على الرسم، وهو كان يجب أن يعتبر نفسه مفكراً وليس له أن يتواصل مع فن الرسم. في دراست حول سافرين وعنوانها «ليس هذا غليون» (كاليفورنيا: مطبوعات جامعة كاليفورنيا، ١٩٨٣)، يحمل فوكو أن يملك بعض مفه سافرين. عبر تمثيله عن فكرته المتعلقة بـ «الرسم غير التوكيدي» وبما فوكو بذلك نوعاً من الخطاب المرسوم الذي يصبح بذاب عبر لعبه على الكلام والقصود حتى ينتهي به الأمر إلى الإيثار تحت قلعة الحاصل. وسلاح هذا التدهور، هذا الضمار الذي يجبر بما هو بعرضي وحسب في رسالة التفسير التي هذه، إنما هو هيئة مبدئية، التطابق والتكرار على المبدئية، الميكانيكية (حسب نظرية فكر التاريخ الفن) المتعلقة بالثنائية والفكرية (التشكيل التشكيلي للوسائل الموجود خارج الرسم نفسه). في هذا المجال يعتبر سافرين حجر الراس في درب التغيير هذه. غير أن فورة هذه الهجمة تشتمل خاصة في أندي وارهول. حيث نرى ميشال فوكو يبي دراسته حول سافرين بهذا الحكم المفري: «سباني يوم عدت فيه للصورة نفسها أن تفقد هويتها، هي طريق الشطآن التي يتكرر إلى ما لا نهاية على طول سلسلة الرسوم، وكذلك ستفقد هويتها الاسم الذي لحمله الصورة: كامل، كامل، كامل، كامل، كامل» المرجع نفسه ص ٥٤.
- (٣٢) روبرت فتوري، «فنز سكوت براون، ستيفن لينزور «Learning from Las Vegas: The Forgotten Symbolism of Architectural Form» (كامبريدج، منشورات معهد ماساتشوستس للتكنولوجيا، طبعة جديدة مطبوعة) ص ٥٠.
- (٣٣) في العرق سب كل هذه الألداس إن استخدمت لمبات تلي إندرا للشبهة. فلي صلب العام ١٩٣٣، العام الذي تلا تحزين البلد لاستقلالها السياسي الشكلي، حرت منسبة لآباء الطائفة الأثرية، على يد ميليشيا شعبية في قرية تدمي صميل (١١ آب/ أغسطس ١٩٣٣)، فتج عن ذلك احتفال انتصاري في مدينة الموصل صحبه إقامة أنفاس نصر زيت محبات بطيح مطلع بالدماء، لشل رؤوس الشلل الآشوريين... بشكل بلام مع الشاعر التي كانت سالفة عهد ذلك كما يفيدنا ر. س. ستانورد في كتابه «The Tragedy of the Assyrians» (لندن، ألن تد آتون لند، ١٩٤٥) ص ٢٠١. من المرجح أن أول السورس التي مهدت لتصب صدام حين في العرق الحديث، تثلث في تلك أنفاس الشعب التي أقيمت في العام ١٩٣٣.
- (٣٤) ظهر الفيلم في برنامج «دفاعه الخلفية» على قناة البريطانية الرابعة، ٢٣ أيار (مايو) ١٩٩٠.
- (٣٥) كوشن بل «Bad Art» (شيكاغو: منشورات جامعة شيكاغو، ١٩٨٩) ص ١٣.
- (٣٦) المرجع نفسه، ص ١٦.
- (٣٧) روبرت فتوري «Complexity and Contradiction in Architecture» (نيويورك، متحف الفن الحديث، ١٩٦٦) ص ١٨ و ٥٠.
- (٣٨) فتوري، براون وايزور المرجع المذكور أعلاه، ص ١١٧.
- (٣٩) راجع المصدر نفسه ص ٩٠، راجع كذلك انقاذ خدمة فتوري في كتاب كيث فرايمون «Modern Architecture: A Critical History» (لندن: نايمز أند هسون، ١٩٨٥) ص ٢٩١.

الحواشي والملاحظات

- (١٠) كتابات الرئيس المذكورة في مقال مكرس للتحديث عن التصميم في الأسبوعية البغدادية «الف باء» (نلا تاريخ) ص ٣٣ - ٣٦).
- (١١) من حوار مع بوفيل، في كتاب ولين أ. جيس: «Ricardo Bofill, Taller de Arquitectura: Buildings and Projects 1960-1983» (نيويورك، ريزدلي، ١٩٨٨) ص ١٨٦.
- (١٢) من منشور فتوري، ولفوس وسكوت براون حول فلسفة التصميم في مشروع جامع الدولة في بغداد. نشر، مع التصميم، من قبل لسانة المعاصرة (١٩٨٣) ص ٥٦.
- (١٣) نشرناز جنكز «The Language of Post-Modern Architecture» الطبعة المصححة (لندن، أكاديمي، ١٩٧٨) ص ١٣٣. أما مدون لكليات جنكز حول ما - بعد - الحداثة، بلانسة إلى نشراتة كسليب جديدة لدي في طرح الأسئلة القديمة.
- (١٤) كانت انشابة مؤلفاً حول الفلسفة المعاصرة والقرات وعاد الرئيس العراقي (نظر النصل الثاني): ذات يوم. أمام قتل الجميع، تنيب الرئيس عن المؤثر، ثم ظهر برده العسكري على شاشة التلفزيون ليعلم أمام العالم كله كيف أنه اضطر لشن الحرب بدلاً من أن يتشارك في المؤثر.
- (١٥) في الحقيقة رقم ١٦ أوردت لائحة بأسماء وأعمال عدد من المهندسين ذوي العلاقة بالأمر.
- (١٦) وحسنة من دون مهندس، هو المتوا الذي وضعه برنارد روتوفسكي لكتابه العلم، الذي تابع أعمال معرض أقيم في العام ١٩٦٨ بنسب لمعاون في متحف الفن الحديث (نيويورك: دابلداي اند كرسباني، ١٩٦٨). إن تأثير العميل لـ «الف البدائي» على الفن الحديث وفر التحدث، على في معرض كبير أقيم في نيويورك وعرض في دراسة حررها ويليام رومن شملت كتاباً من جزئين بعنوان «Primitivism in Twentieth-Century Art» (نيويورك، ١٩٨٤).
- (١٧) العبارة استخدمها جنكز في كتابه الألف الذكر، ص ٢١.
- (١٨) راجع مقالسة نيساركو جنكز «The New Classicism and its Emergent Rules» في مجلة «Architectural Design»، المجلد ٥٨، العدد ١٢، ١٩٨٨.
- (١٩) من تصريف لكلمة «كيش» في سب وثلاثين كلمة، راجع «The Art of the Novel» (نيويورك، غروف برس، ١٩٨٨) ص ١٣٥.
- (٢٠) بول فاليري «The Art of Poetry» (برنستون: مطبوعات جامعة برنستون، سلسلة بولكن، XLV، ٧، ١٩٨٥) ص ٥٦.
- (٢١) راجع مقال جبرا إبراهيم جبرا بعنوان «كيف أجعل في عربي؟ الآن أولاً لم نقاد؟» في البوابة العربية «الحياة» ٢٥٢ أيلول (سبتمبر) ١٩٨٩.
- (٢٢) على سبيل المثال، شهدت بغداد في شهر تشرين الثاني (نوفمبر) ١٩٨٨ حدثين فنيين: أولهما كان معرضاً عالمياً للفن التشكيلي، عرضت فيه آلاف الأعمال التي تمثل سيطرة فنان كلاً من شئ أبحاثه، العالم. ووزعت خلال ثلاثة وعشرون جائزة (من بينها ست ميداليات ذهبية)، كما أعطى كل فنان ١٥ ألف دينار هنالي. راجع التقرير المنشور يوم ٧ تشرين الثاني (نوفمبر) حول المعرض في البوابة العربية الصادرة في لندن «الشرق الأوسط». وفي يوم ٢٤ تشرين الثاني (نوفمبر) نفسه أقيم المهرجان التاسع للشعر العربي (الربيع) تحت اسم «سرب النصر» ودعى إليه عدد من أصحاب أشهر الأسماء في الشعر والأدب والفن العربي، من تسعة عشر دولة عربية (من بينهم بزار قباني وعمود دويش وعبد الشهاب الميالي وفاداة السياب) وسع المفقرون يومها حواراً انفتحت شكل ميدالية صدام للفن.
- (٢٣) النص الكامل للحضرة ظهر في البوابة البغدادية الرسمية «العراق» ١٦ أيلول - سبتمبر - ١٩٨٠.
- (٢٤) من مقال كتب بول داونلج بعنوان «Left Speechless by the New Babel» «الأوزورفر» ٦ تشرين الثاني (نوفمبر) ١٩٨٨.

التصنيف التذكاري

- (٥٥) مذكور في تقرير حول المشروع وضعه بول لويس ونشرته يومية «نيويورك تايمز» ١٩ نيسان (أبريل) ١٩٨٩. وراجع أيضاً تقريره الطويل في قسم الرحلات ملحق الأحد في نيويورك تايمز ٢٥ حزيران (يونيو) ١٩٨٩، ص ٨ و ٩.
- (٥٦) أريك هوبزفون وتيريس راتجر (محرران): «The Invention of Tradition» (كاسبرج: منشورات جامعة كاسبرج، ١٩٨٧) ص ١. في المقدمة يحدد هوبزفون مصطلحاته. وبعد ذلك يبالغ الكتاب سبع حالات دراسية: مقدس الملكية القريظانية (١٨٢٠ - ١٩٧٧) خلق تقاليد استكشافية الرومانسية في ويلز، تقليد الإنتاج الجساعي في أوروبا (١٨٧٠ - ١٩١٤)، أفريقيا الكولونيالية والسلطة العشبية في الهند المكتوبة.
- (٥٧) «Process Architecture» العدد ٥٨، ص ١٠٢. وراجع القسم حول «مشايخ الحفاظ».
- (٥٨) وراجع «غلفاش»: مجلة الفن المعاصر الحديثة (بنغازي: دار المصور، ١٩٨٧) العدد ٣، ص ١٥ - ١٦.
- (٥٩) وراجع على سبيل المثال بند جيرا ابراهيم جيرا في «من التسمية إلى العصب: البحث الخلاق لدى محمد غني» في مجلة «آدور» أيار - تموز (مايو - يوليو) ١٩٧٩، ص ٢٦ - ٣٥. نشرت في لندن.
- (٦٠) من حوار مع محمد غني في اليومية العربية «الشرق الأوسط» ١٢ أيلول (سبتمبر) ١٩٨٨. وراجع كذلك تعليقات التي أوردتها ويليام إليس في مقالته «وجه بغداد الجديدة» في مجلة «تاتشال جيوغرافيك» العدد ١٦٧، العدد ١، كانون الثاني (يناير) ١٩٨٥، الصفحة ١٠٧.
- (٦١) خطاب جواد سليم الانتشي خلال أول معرض لافته «جامعة بغداد للفن الحديث» التي أسسها، في العام ١٩٥١، أعيد نشر الخطاب بكامله في كتاب جيرا ابراهيم جيرا «جواد سليم وعصب الحرية» (بغداد، وزارة الإعلام، ١٩٧٤) ص ١٩١ - ١٩٣.
- (٦٢) من الرواية التي يقدمها شاكور حسن آل سعيد في الفصل العاشر «البنائى الشخصية الحضارية» - جامعة بغداد للفن الحديث، من الدراسة الكبيرة (في جزئين) التي نشرت بعنوان «عصر من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق» (بغداد، وزارة التربية والإعلام، ١٩٨٣) ص ١٧٢. تسبق أهمية تاريخ شاكور حسن آل سعيد لحركة الفنون المعاصرة في العراق من كونها يلائم بين نظرة من المداخل بقلتها فساد عظيم المروعة عاشت تلك المرحلة، وبين تصوير إيديولوجي - سياسي صائب لذلك التاريخ، يركز تنكار لا ينهي عن «الجاهلية» (الروح، الرؤية، الهدف) حل حساب الفردية، لغماً كما لو كانت الجمعية فصيحة في الفن.
- (٦٣) من مقدمة كتاب «الروح معرض ديلتان - نظرة الفنان: ٢٠٠ عام من الرسم اللساني» (بغداد، كوارث بوكس، ١٩٨٩) بقلم السير هو كاسون، الرئيس السابق للأكاديمية الفنون الملكية. المقال المرفق الذي كتبه جون كارول في الكتاب نفسه بعنوان «الرؤية اللبانية» يناقش خصوصية التجربة اللبانية.
- (٦٤) حسن «فصول...» مرجع مذكور في المجلد ٦٢ ص ١٦٣.
- (٦٥) «متموصل» مع لفتي، مفهوم ظهر للمرة الأولى كموضوع رئيسي، في البيان المكتوب حول البيان، التي وضعت جامعة بغداد للفن الحديث في العام ١٩٥١. يومها كان المفهوم مستمراً وحديثاً. اليوم صار كليتي. وراجع شاكور حسن آل سعيد، في المرجع المذكور، حيث يورد مقاطع من البيان، ص ١٦٦.
- (٦٦) المرجع نفسه، ص ١٦٤ و ١٧٦ والفصل العاشر بشكل عام.
- (٦٧) وراجع حسن «فصول...» المجلد الأول، ١٠٨، ١٢٤، ١٢٥.
- (٦٨) من أجل فهم الصور من ساطع المعاصر إلى ساطع شوكت بالنسبة للثقافة السياسية للعروة العراقية، وراجع سير الحليل: «جمهورية الحرف» (بيروت: منشورات جامعة كاليفورنيا، ١٩٨٩) الفصل الخامس.

الخواتم والملاحظات

- (١٩) راجع التقرير السياسي للعام ١٩٧٨، المعلق بالوزير الثامن لحزب البعث العربي الاشتراكي، نشر بالإنكليزية تحت عنوان «The 1966 Revolution in Iraq» (لندن، إيثاكا برس، ١٩٧٩).
- (٢٠) تشير فكرة الحزب الجامع يقوم على أساس مماثلت جبرا إبراهيم جبرا مع الفئاد. راجع «جواد سليم ونصب الحرية»، مرجع مذكور في الحاشية (٦١) ص ١٣٦.
- (٢١) راجع المصدر نفسه ص ١٥٢ وص ١٤٨.
- (٢٢) في منشور عنوانه «النصب التذكاري لشجرة ١٤ تموز المجيدة» (بغداد، ١٩٦١، لا يوجد ترقيم للمصاحف) كتب فاضل محمد الجبي، ونشر لجانبة لإقامة الستار عن النصب، جرى تفسير لسمه الأوسط كآي بي:
- وأنه يوم ١٤ تموز الحلال.
- وقدرة جبارة وألمة بلغزها الجفدي الأب،
وتجسد فيها قوة الزعيم المخذ التاجر من أجل الشعب
توزرت مصلاته، وحطمت قنصلان السمن من كل صوب.
جسمه منتق عن كيان الشعب
انبثاق الإعمار، وبه حاملة العداوة تشد من أزرها يد الشعب.
- وأنه فجر الثورة التي أنبت سجل المآسي وحولت قوة الشعب العربي نحو الانطلاق البناء. والفرص الأصل هو الخشبي، رمز التبار الوضوح بعد الظلام. وهو من أقدم رموز العراق. من هنا طمعت الشمس الحاضرة تشترك على الصالح، ومن هنا طمعت الشمس الثورة بقيادة جندبها الشعب. ولد داس الجندب بلمده ترساً يثل الشر. أنه الترس الذي كانت تنقش خلفه عهد الجبي والفساد.
- (٢٣) من أجل نظرة عامة راجع مقال الضمان الفلسطيني كمال بلاطة بعنوان «القرن العربي الحديث» في مجلة «فنون عربية» العدد ٦، المجلد ٢، ١٩٨٢ ص ٢٩ - ٤٠. يلاحظ تغيير بلاطة لكلمات جواد سليم في نظره الفن التشويري العربي، ص ٣٧.
- (٢٤) الدكتور شمس الدين فارس والشايح الشارعية للفن الجداري في العراق المعاصر» (بغداد، وزارة الإعلام، السلاسل الفنية، الرقم ٢٤، ١٩٧٤) ص ٦٠ - ٦٣ من المقدمة.
- (٢٥) حسن وفصول... مرجع مذكور، المجلد ١، ص ٢١١.
- (٢٦) العينة من جبرا إبراهيم جبرا في «جواد سليم ونصب الحرية» مرجع مذكور، ص ٧٢. منشور البقال المهدي إلى «عيد الكرم» قسم، زعيم ثورة ١٤ تموز، يبدأ على هذه الشاكلة:
- لأول مرة منذ ستة وعشرين قرناً من تاريخ العراق الطويل، يطلب إلى فنان عربي أن يجر بمطرق الحرية عن رؤيته النبيلة في متعزات شائعة، يضع في المروز ملصقة قتل ثورة ١٤ تموز، بجفورها المصطف في التاريخ الأمة، بجفورها في الانطلاق، وبسحبها الأكيد نحو حرية العراق وفرداه وشبهه. لهذا النصب الكبير الذي تحت جواد سليم، يثل الثورة بلمصاعها الشراعية ومعالها الكبار، ويحفز مرجحاً وألمة بين ثورة الشعب ونوازه، من جهة، وبين فكرة الأسلوب العراقي المسقى من تربة هذا البلد العظيم وتقاليد، من جهة أخرى.
- (٢٧) «الكتاب من كالف جبر» إبراهيم جبرا وعنوانه «جفود الفن العراقي» (بغداد، دار العربية، ١٩٨٦). إن المنهج التفتحي الذي يكشف عنه هذا الكتاب، يمكن تلصه بمفترته مع كتابات جبرا السابقة حول الفن... ويحظر في بال هذا الكتاب الذي أصدره جبرا عند بداية الستينات وجمع فيه دراسات تحت عنوان «الرحلة الثانية» (أعانت المؤسسة العربية للدراسات والنشر طبعته في بيروت في العام ١٩٧٩).
- (٢٨) و. هـ. لرون «الشاعر والشبيهة» في «The Dyer's Hand and Other Essays» (نيويورك: نتاج بوكس، طعة العام ١٩٦٨) ص ٨٥. صفو بلقنة العربية عن دار الساقي.
- (٢٩) راجع نذ ويشتره دورلي للكتاب لطريقت النصب الجفوري حول اللغة والذاتية والجمالية في كتابه «Contingency, Irony and Solidarity» (كثفردج، منشورات جامعة كامبروج، ١٩٨٩). راجع

- كذلك حرص الاسدير ماكنتاير للطابع اللاهوتي للفكر الاسلافي اليوم. وهو جذا لا يعني فقط أن هذا الطابع يواصل سيرته إلى الأمام وإلى الأمام، بل أيضاً أنه لا يمكنه العثور على محطة نهاية له. راجع «After Virtue» (توتزدام، مطبوعات جامعة توتزدام، ١٩٨٤، الطبعة الثانية) ص ٦. تكاد لتشكله تلخيص في التعريف الذي تحمله مجموعة من الدراسات صاعدة حديثاً بعنوان «تحتفل العالم؟» سياسات ما بعد الحداثة غرير أشور روس (مينيلوليس، مطبوعات جامعة مينيلوليس، ١٩٨٨).
- (٨٠) حنة أرندت «الجهنم في القدس: تقرير حول عملية الشر» (لندن: سنغوين، ١٩٨٤). نشر للمرة الأولى في العام ١٩٦٣.
- (٨١) راجع للناقشة حول هذا الأمر في السيرة التي وضعها إليزابيث يونغ - بروغل لحياة حنة أرندت بعنوان «Hannah Arendt: For Love of the World» (نيو هافن: منشورات جامعة يال، ١٩٨٢) الفصل الثامن، ص ٢٢٨ - ٢٢٩.
- (٨٢) عرف صدام حسين، ليس أوتعداً عهدي نين دادا، عرف صدام حسين بنينه المتأخر هنر في كونه يقوم على سلطة ذات مشروعية. تكلم موضوعاً يبحث فيها سمير الحليل في كتابه «جمهورية الحول، المذكور أيضاً»
- (٨٣) راجع جان - جاك روسو: «Politics and the Arts» (لنكا: نيويورك، منشورات جامعة كورنيل) ص ٣٤ - ٣٧.
- (٨٤) ولم اضف شاعر ملاح لمي. لن يجد الاثنان ما يقرانه لبعضهما البعض على الأرجح، لكسبا ان التباين معاً، بل هو قسري. من المؤكد انهما سيشاركان نفس الانطباعات. إن لنا متجاً لن يتق بالوقوف الحكومي بأكثر من يمكنه أن يرمي جهازه بكبر... «أودن في «The Dyer's Hand» ص ٨٨ - ٨٩.
- (٨٥) راجع الفصل المذكور، ص ٧٨ - ٨٠.
- (٨٦) المواقف الكلاسيكية هي مواقف ثورو ومارسون ولكن موزون ولونشا ولبت يربانا في كتابها «القلق ضد المدينة» (أوكسفورد، منشورات جامعة أوكسفورد، طبعة العام ١٩٧٧) أن تقليد الموقف الرومانسي ضد المصراع يشمل هابزبورن ولاغران كن يو، وهرمان ملر، وجيس هينسور كوبر وفرائسك توديس وفرائسك ليد ولبت ولويس «ملفورد بين آخرين».
- (٨٧) الفصل السادس «تكوين البعث» في كتاب سمير الحليل «ألف الذكر، حيث يجلل رومانسية ميشال علق السياسية».
- (٨٨) روسو، المرجع الألف الذكر، ص ٢٢.
- (٨٩) صغلي من محاضرات ألقاها جاك ماريتان في العام ١٩٥١ في جامعة برنستون وشترت تحت عنوان «The Responsibility of the Artist» (نيويورك، سكرافينر، ١٩٦٠) ص ٨٦
- (٩٠) المرجع المذكور، ص ١٠٥.
- (٩١) المرجع المذكور، ص ٩٤.
- (٩٢) نغلة بغيرها ماريتان بشكل جيد في المرجع المذكور ص ٩٩ - ١٠١.
- (٩٣) «The Oxford English Dictionary»، المجلد ١٢ (أوكسفورد، كلارندون برس، ١٩٧٨) ٣٦٦.
- (٩٤) أنا مدبر لأطروحة الدكتوراه التي أعدتها ألياني أطروني منكتي. بعنوان «Collective Responsibility» (جامعة هارفرد، قسم الفلسفة، ١٩٧٤). بعد من النقاط الواردة هنا.
- (٩٥) بول فاليري «The Art of Poetry»، مرجع مذكور، ص ٢٦٦.
- (٩٦) راجع مقال جويل فريبس «Collective Responsibility» في «عجلة الفلسفة» المجلد LXV، العدد ٢١، ٧ تشرين الثاني (نوفمبر) ١٩٦٨، ص ٦٨٠.
- (٩٧) أعادت الصحافة النظرية في الحديث عن المثلة الجماعية التي كان الاكادمي العراقيون ضحية لها بعد

المواشي والملاحظات

- المجموع الكيميائي الذي شن على بلدة جنبا في العام ١٩٨٧ وأُسفر عن سفوط ٥٠٠٠ ضحية. مقابل هذا تلاحظ أن تملّ القاريين من الجندية في مناطق الجنوب الشرقية، لم يجر عنه الحديث كثيراً. وراجع تقرير هيلينا غرانعام في صحيفة «المعاديان» ١٥ أيلول (سبتمبر) ١٩٨٨.
- (٩٨) في كتابي «جمهورية الحواف» أعدد عدد القذوات المسلحة الرسمية بـ ٦٧٧ لثف جندي في العام ١٩٨٠ (أي قبيل اتخاذ القرار بشأن الحرب العرقية - الإسرائيلية في ربيع العام نفسه). ويملّ هذا الرقم خمس القوة العاملة النشطة اقتصادياً، وهو عدد لا يتناسب مع عدد سكان البلد بأي مقياس من المقاييس. ثمّة في النصف الثاني من الكتاب نفسه بحث تاريخي في شرعية حزب البعث في العراق.
- (٩٩) من مقال كانت حنة أرندت قد نشرته للمرة الأولى في العام ١٩٤٥ حول لغز جرائم الحرب النازية. . وأثبتت أنها مهاجراته. المقال عنوانه «Organized Guilt and Universal Responsibility» أعاد دوجهر فـ سميت نشره في كتاب «Guilt: Man and Society» (نيسبورك - أركنور بوكس، ١٩٧١) ص ٢٦١.
- (١٠٠) حول الكلمة الفرنسية التي يسميها أنطالون على السفرية وراجع كتاب بول فريدلاند «Photo: An Introduction» (برستون: منشورات جامعة برستون، سلاسل بولتين LIX، ١٩٦٩).

الرسوم

- ١ - النصب التذكاري المعروف باسم قوس النصر. من تصميم صدام حسين في بغداد. (١٩٨٩).
- ٢ - ربه بطاقة الدعوة.
- ٣ - ظهر بطاقة الدعوة.
- ٤ - النصب. ويظهر في الصورة جزء من القراع أثناء عملية البناء.
- ٥ - ملصق يبدو فيه سعد بن أبي وقاص وصدام حسين. بغداد. في الثمانينات.
- ٦ - ملصق حائطي. بغداد. في الثمانينات.
- ٧ - ملصق حائطي يعصور محارباً عربياً مع الرأس المقطوع لحصنه الإيراني. بغداد. في الثمانينات.
- ٨ - من الرسوم الدارجة عند الشيعة صورة الحصان الأبيض وذو الجناح حصان الحسين بن علي.
- ٩ - ملصق يظهر فيه صدام حسين على حصان أبيض. بغداد (١٩٨٩).
- ١٠ - شجرة نسب صدام حسين كما ظهرت في كتاب أمير اسكندر بعنوان «صدام حسين: مناضلاً ومفكراً وإنساناً» (من منشورات دار هاشيت في باريس سنة ١٩٨٠).
- ١١ - نقش يمثل بغداد القديمة في العشرينات تقريباً. وإسم الفنان غير واضح.
- ١٢ - بغداد في الستينات.
- ١٣ - منظر شارع حيفاً من جهة المدينة القديمة.
- ١٤ - عمارات من طراز «ما بعد المدرسة الحديثة» في بغداد الثمانينات.
- ١٥ - نصب الشهيد في بغداد من تصميم إسحاق فلاح (١٩٨٣).
- ١٦ - فكرة الفنان عن نصب الشهيد كما ظهرت في كتيب «نصب شهداء فداية صدام» الصادر عن أمانة العاصمة بغداد سنة ١٩٨٣.

النصب التذكارية

- ١٧ - نصب الجندي المجهول في بغداد من تصميم خالد الرحال في سنة ١٩٨٢.
- ١٨ - لقطة مأخوذة عن قرب للدور المائل في نصب الجندي المجهول.
- ١٩ - ساحة التماثيل في البصرة (١٩٨٩).
- ٢٠ - قوس النصر الذي رسمه أدولف هتلر في عام ١٩٢٥.
- ٢١ - علة شورية كليل كما صورها أندي وارهول سنة ١٩٦٤.
- ٢٢ - ساعة يد ذهبية.
- ٢٣ - داخل مقهى.
- ٢٤ - كوخ ويني في جنوب العراق.
- ٢٥ - لوحة إعلانات في الصحراء.
- ٢٦ - النصب كما يبدو على طول المحور الرمزي، ويظهر فيه كلا القوسين من تصميم صدام حسين (١٩٨٩).
- ٢٧ - مدرج انتعرجين وطريق الاستعراضات الرسمية ولعاب نارية أثناء الليل، ويبدو قوس النصر في أقصى الصورة.
- ٢٨ - باب النصر في القاهرة. إحدى بوابات القاهرة العظيمة كما رسمها مهندسو نابوليون لدى غزوه لمصر في سنة ١٧٩٨.
- ٢٩ - ملصق يمثل صدام حسين على بوابة عشتار.
- ٣٠ - صورة جزئية لنصب صدام حسين توضح شكل الخويزات والقاعدة (١٩٨٩).
- ٣١ - صورة جزئية للنصب يظهر فيها العلم والسيقان المغطاغان.
- ٣٢ - كشك ليح شطائر السجق في لوس أنجلوس.
- ٣٣ - نصيحة روبرت فيتوري للنصب التذكاري.
- ٣٤ - مسابقة جامع بغداد الرسمي. تصميم ميتورو تاكاياما كما ظهر من منشورات أمانة العاصمة بغداد (من المشروع رقم ٣٢٨/٦٥١) سنة ١٩٨٣.
- ٣٥ - تصميم فيتوري وراوش وسكوت براون لمشروع جامع بغداد سنة ١٩٨٣.
- ٣٦ - قطاع من قبة الجامع في تصميم فيتوري وشركاه.
- ٣٧ - منظر داخلي للمصنق الرئيسي في تصميم فيتوري وشركاه.
- ٣٨ - شباك الغسيل الذي أقامه كليس أولدنبرج في فيلادلفيا سنة ١٩٧٦ ويبلغ ارتفاعه ١٣,٥ متراً.
- ٣٩ - بوابة عشتار بنصف حجمها.
- ٤٠ - حارس عند قصر نبوغذ نصر.
- ٤١ - «شهرزاد وشهرباره» من أعمال التحات محمد غني في سنة ١٩٧٥. تمثالان من البرونز يبلغ ارتفاعهما ٤,٢٥ متراً بشارع أبو نواس في بغداد.
- ٤٢ - تمثال «ناقورة فخرماتة» للتحات محمد غني سنة ١٩٧١ يبلغ ارتفاعه ٣,٣٠ متراً وهو مصنوع من البرونز ويقوم بشروع سعدون في بغداد.
- ٤٣ - تحت من المدن للعلم العراقي في نصب الشهيد يبلغ ارتفاعه ٥ أمتار.

- ٤٤ - فندق بابل في بغداد.
- ٤٥ - مبنى وزارة الصناعة في بغداد.
- ٤٦ - بناء من تصميم كوينلان تيري في لندن سنة ١٩٨٨.
- ٤٧ - جزء من متفحة جامع سليمان في جدة من تصميم المهندس عبد الواحد الوكيل سنة ١٩٨٠.
- ٤٨ - نصب الحرية. مصبوبات برونزية على بلاطة مكسوة بالحجر الجيري طوعاً ٥٠ متراً وعرضها ١٠ أمتار من أعمال جواد سليم في عام ١٩٦٦.
- ٤٩ - جزء من نصب الحرية يوضح صورة الحصان.
- ٥٠ - تفاصيل النصف الأول من نصب الحرية.
- ٥١ - تماثيل والإستشهاد والألمومة في نصب الحرية.
- ٥٢ - إطلاق سراح المعتقل السياسي في نصب الحرية.
- ٥٣ - الإنسان والأرض نقش بارز على مربع من الجبس طول ضلعه ٤٥ سم من أعمال جواد سليم في سنة ١٩٥٥.
- ٥٤ - أطفال يلعبون لوحة زيتية رسمها جواد سليم في عام ١٩٥٣/٥٤.
- ٥٥ - والسجين السياسي المجهول نموذج مصغر من الجبس تقدم به جواد سليم للدخول في مسابقة دولية سنة ١٩٥٢.
- ٥٦ - باب خشبي منقوش من أعمال محمد غني في سنة ١٩٦٤.
- ٥٧ - فارس لوحة زيتية رسمها فائق حسن في الثمانينات.
- ٥٨ - وقفاة المتأصل صدام حسين مع الشعب لوحة زيتية رسمها محمود أحمد في الثمانينات.
- ٥٩ - التمثال القديم للجندي المجهول بيدان سعدون في بغداد كان صنعه رفعت جابر في أوائل الستينات.
- ٦٠ - قوس تيسيفون في جنوب بغداد مباشرة أقيم في القرن الثالث الميلادي.
- ٦١ - جامع الخلفاء الذي صنمه محمد مكية في سنة ١٩٦٣. وتظهر في الصورة جزئيات الأجر القديم والجديد.
- ٦٢ - منظر عام لجامع الخلفاء.
- ٦٣ - مشروع التوسيع المقترح لجامع الخلفاء المقدم من الهيئة التعاونية للمهندسين سنة ١٩٨٢.
- ٦٤ - التصميم الذي قدمه محمد مكية في مسابقة مشروع جامع بغداد سنة ١٩٨٢.
- ٦٥ - رسام يحمل صورةً خطها يدهم لصدام حين!
- ٦٦ - رسم رائج عند الشيعة يصور مشاهد من عذاب الآخرة.
- ٦٧ - ملصق حائطي سريالي ظهر في بغداد خلال الثمانينات.
- ٦٨ - مسيرة البحث مثال بيدان المتحف في بغداد كلف يصنعه خالد الرحال في سنة ١٩٧٣ ويبلغ ارتفاعه ٣٥ متراً وعرضه ١٥ متراً.

التعصب التذكارية

٦٩ - «شرقناوية» (فلسة عربية من جنوب العراق) نثال من صنع خالد الرحال في أوائل الستينات .

٧٠ - «نصب الحرية» وتفاصيل صورته الرئيسية من أعمال جواد سليم سنة ١٩٦١ .

٧١ - نثال الملك فيصل الأول في بغداد أوائل الثلاثينات وضع فكرته فنان أجنبي (مجهول الاسم) .

المحتويات

٥	الاهداء
٧	نبذة أخيرة عن بغداد
٩	تمهيد
١٣	الفصل الأول: فن النصب التذكارية
١٩	الفصل الثاني: رمزية النصب التذكاري
٢٩	الفصل الثالث: النصب التذكاري والمدينة
٤٥	الفصل الرابع: السياسة كفن
٥٥	الفصل الخامس: أندي وار هول وصدام حسين
٦٥	الفصل السادس: السوقية والفن
٨٩	الفصل السابع: الكيثر في بغداد
١٠١	الفصل الثامن: التراث كفن
١٢٩	الفصل التاسع: تفرد النصب
١٤٧	الفصل العاشر: الفموض الأخلاقي
١٧١	المواشي والملاحظات
١٨١	الرسوم